ИСКУССТВО КИНО 8 1966

В этом номере:

Юрий НАГИБИН. **СПАСИТЕ НАШИ ДУШИ** (сценарий)

Альва Бесси. ИНКВИЗИЦИЯ В РАЮ

КИНОПРЕМЬЕРЫ

СЫГРАННЫЕ И НЕСЫГРАННЫЕ РОЛИ ВАЛЕНТИНЫ ВЛАДИМИРОВОЙ

ИСКУССТВО ГЕРМАНА ЛАВРОВА

Что на экране?

Новые книги о кинематографистах

По следам пропавшего фильма

Кадры из документального фильма «П О Д В И Г» (Ф е л и к с Д з е р ж и н с к и й). Авторы сценария С. Зенин, А. Новогрудский. Режиссер Л. Махнач. Композитор В. Гевиксман. ЦСДФ, 1966

В в е р х у: редкий кинопортрет Ф. Э. Дзержинского
В н и з у: Петроград в канун Великого Октября. У арки Главного штаба

Содержание

За успех! 1

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

К. ЩЕРБАКОВ. На перекличке 4
М. КУШНИРОВ. В ожидании аистов 8
Л. РЫБАК. Инерция невнимания 12
К. ПАРАМОНОВА. Поэзия будней 18
Бор. МЕДВЕДЕВ. Располагая лишь одним фотоснимком... 21
Я. ХАРОН. Полезных минут — 30 24
Евг. ГРОМОВ. Мера правды 27

БЕСЕДЫ С ОПЕРАТОРАМИ

И. БОГДАНОВ. Прием и мысль 30

СРЕДИ АКТЕРОВ

М. ПАВЛОВА. По бревнышку... 35

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Л. ТАРАСОВ. Сплав документального и художественного 39
Хроника телевидения 43

БИБЛИОГРАФИЯ

И. КОПАЛИН. Мысли о прочитанном 45
В. БОЖОВИЧ. Художник и время 47

ЗВОНОК ИЗ РЕДАКЦИИ

Михаил ДОЛИНСКИЙ, Семен ЧЕРТОК. По следам пропавшего фильма 50

Памяти Б. Ф. ЧИРСКОВА 55

ЗА РУБЕЖОМ

Болеслав МИХАЛЕК. Литература и кино. Литераторы и кинематографисты 56
Поль ТАБОРИ. Слово сценариста 63
Альва БЕССИ. Инквизиция в раю (Окончание) . 67

ФИЛЬМОГРАФИЯ 94

СЦЕНАРИЙ

Юрий НАГИБИН. Спасите наши души 97

На первой странице обложки — М. Вертинская в роли Кати в фильме «Перекличка».

ИСКУССТВО КИНО 8 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Год издания 36-й

За успех!

Уважаемые товарищи кинематографисты, знаете ли вы, как идут ваши фильмы в кинотеатрах?

Однажды М. И. Ромм вспомнил историю о том, как он принес на студию свой первый сценарий. Начальником сценарного отдела был В. Б. Шкловский. Он сказал: «Я не буду читать сценарий, вы, молодой человек, сами расскажите мне, за что, как вы думаете, зрители должны заплатить по 30 копеек?..» «Я смутился,— сказал Ромм,— и начал говорить что-то об идее сценария...» Шкловский поморщился и сказал: «Ну нет, за это 30 копеек никто платить не будет!..»

Успех у зрителей. Это же самое главное! Ведь искусство только тогда и рождается, когда в переполненном зале кинотеатра наступает драгоценная тишина, наполненная волнением сопереживания. Когда слезы, улыбки, смех возникнут именно там, где предполагали авторы, когда вырастут очереди к билетным кассам. Вот тогда-то фильм, как корабль, поплывет по житейскому морю, оставляя в душах прекрасный след...

Увы, еще редко так бывает, и на это грустное обстоятельство нельзя закрывать глаза! Приступая к работе над фильмом, следует задуматься о том, за что будет платить зритель свои «30 копеек».

Приводимые ниже цифры за январь — март не дают полной картины успеха и неуспеха фильма у зрителей. Так, например, некоторые фильмы вышли в конце марта. Следовательно, одни были на экране к моменту подсчета неполный месяц, другие шли уже три месяца.

Неравные условия для сравнения у фильмов и по количеству запланированных сеансов. Все это так. И все же цифры говорят о многом. Они свидетели того, за что зрители хотят сегодня платить «30 копеек», а за что нет! И также они говорят о необходимости серьезной и большой работы для того, чтобы каждый умел ценить настоящее искусство и отличать истин-

ное от поддельного... Наряду с хорошими фильмами, заслуженно имеющими большой, народный успех, иной раз становятся «кассовыми» и такие, которые и искусством-то не назовешь.

Совершенно верно говорится в журнале «Коммунист» (1966, № 8): «В свете ленинской постановки вопроса о праве народа на настоящее большое искусство следует отметить, что нередко под понятием «народность литературы» подразумевается главным образом момент доступности художественных произведений. Разумеется, это чрезвычайно важное обстоятельство. Реалистическое произведение любой сложности неизбежно в конце концов становится доступным широким массам, чего нельзя сказать о модернистских произведениях. Но доступность реалистического искусства не бездумно-механическая. Вот почему совершенно неправомерно оттеснять на второй план другую выделенную Лениным важнейшую сторону этого вопроса — задачу эстетического воспитания, совершенствования художественных вкусов масс. Ленин настойчиво подчеркивал необходимость повышения духовного и эстетического уровня потребителя искусства, считал недопустимым равняться на отсталые, стандартные вкусы, на сниженные эстетические критерии, исходить из некоего «среднего», абстрактного представления о состоянии и потребностях духовного развития страны».

Конечно, когда мы имеем дело с истинным, огромным достижением в искусстве (для примера возьмем старые фильмы — «Чапаева», трилогию о Максиме), то нет необходимости разъяснять, каковы достоинства этих произведений,— они нравятся всем, ибо каждый находит в них то, что ему необходимо и близко.

Задумаемся над всем этим, знакомясь с цифрами проката новых фильмов.

ВЫШЛИ НА ЭКРАНЫ МОСКВЫ:	Дата выхода	Количество зрителей до 1 апреля 1966 г. (в тыс.)
ФИЛЬМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА		
«Женщины»	7.III	1759
«Иду на грозу»	21.III	1648
«Гиперболоид инженера Гарина»	3.I	986
«Чрезвычайное поручение»	10.I	873
«До свидания, мальчики!»	3.I	573
«Гибель эскадры»	21.II	472
«Лебедев против Лебедева»	14.III	437
«Там, где цветут эдельвейсы»	31.I	423
«Рано утром»	21.III	421
«Двадцать лет спустя»	31.I	316
«Город мастеров»	24.I	246
«До осени далеко»	14.II	242
«Звонят, откройте дверь!»	28.III	208
«Дорога к морю»	7.III	203
«Проверено — мин нет»	28.II	190
«Новеллы о любви»	24.I	157
«Дети моря»	7.II	145
«Встречи с Игорем Ильинским»	21.III	144
«Первая Бастилия»	17.I	138
«Бывает и так»	24.I	133
«Сердце матери»	28.III	129
«Нет неизвестных солдат»	21.II	111
ФИЛЬМЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН		
«Влюбленный Пингвин» (Польша)	28.II	504
«Сегодня и в час моей смерти» (ГДР)	10.I	415
«Вернись, Беата» (Польша)	7.II	390
«Покушение» (Чехословакия)	14.III	366
«Убийство на площади» (Югославия)	17.I	293
«Младший сержант и другие» (Венгрия)	14.II	247
«Похититель персиков» (Болгария)	14.III	212
«Если бы не экзамены» (Румыния)	3.I	202
«Роза севера» (Чехословакия)	10.I	124
«Минута молчания» (ГДР)	28.II	26
ФИЛЬМЫ ДРУГИХ СТРАН		
«Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» (США)	24.I	3488
«Приключения Питкина в больнице» (Англия)	14.II	2721
«Подвиги Геракла» (Италия)	7.I	1886
«День и час» (Франция)	17.I	715
«Невеста Бубе» (Италия)	7.III	710
«В окрестностях Афин» (Греция)	17.I	230
«Тысяча ночей на ложе из камня» (Индия)	24.I	105
«Бумажный человек» (Мексика)	14.II	99
«Повесть о чистой любви» (Япония)	10.I	53

Для нас было также интересно узнать, как смотрят фильмы в небольшом городе. Для начала мы выбрали город Воскресенск, Дворец культуры химкомбината, где, вероятно, есть свой постоянный зритель.

ФИЛЬМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА	Число сеансов	Количество зрителей
Февраль		
«Там, где цветут эдельвейсы»	8	2318
«Обыкновенный фашизм»	14	2268
«Проверено — мин нет»	5	1146
«До свидания, мальчики!»	2	854
«Девочка и эхо»	2	848
«Город мастеров»	1	126
Март		
«Женщины»	16	6898
«Гибель эскадры»	16	3244
«Дети моря»	7	1429
«Нет неизвестных солдат»	5	1349
«Чрезвычайное поручение»	2	961
«Двадцать лет спустя»	2	664
«Гиперболоид инженера Гарина»	2	657
«Девочка и эхо»	1	490

ФИЛЬМЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН	Число сеансов	Количество зрителей
Февраль		
«Вернись, Беата» (Польша)	10	2666
«Конец нашего света» (Польша)	10	986
«Роза севера» (Чехословакия)	6	854
«Убийство на площади» (Югославия)	5	838
Март		
«Младший сержант и другие» (Венгрия)	6	960
ФИЛЬМЫ ДРУГИХ СТРАН		
Февраль		
«Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» (США)	26	7268
«День и час» (Франция)	10	2104
«Повесть о чистой любви» (Япония)	9	1810
«Невеста Бубе» (Италия)	3	1071
Март		
«Приключения Питкина в больнице» (Англия)	21	7818
«Подвиги Геракла» (Италия)	16	4605
«В окрестностях Афин» (Греция)	6	756

В одном из ближайших номеров мы опубликуем более полные данные о прокате этих и других новых (а также старых) фильмов, уделим место статистике зрительных залов села, республиканских центров, новостроек, попытаемся проанализировать зрительский интерес к различным киножанрам и т. п.

Мы приглашаем социологов, киноведов, творческих работников киноискусства обратиться к исследованию этих данных. Надо знать пути фильма к успеху в самых широких аудиториях.

К. ЩЕРБАКОВ

На перекличке

Мне нравится начало этого фильма* — самые первые кадры, еще до того, как начались титры. Лесная поляна — и на ней мальчишки-солдаты, те, что со школьных парт пошли на войну в страшное лето 41-го года. «Черногребень!» — «Я!» «Ларушин!» — «Я!» Идет перекличка тех, кто остался в живых, прорывая кольцо окружения.

...«Маркин!» — «Я!» «Зубовец!» — «Я!» — голос офицера все дальше, глуше. Камера оператора Юрия Сокола отъезжает назад, как бы вбирая в себя все больше этой израненной, развороченной взрывами земли. Все больше людей, готовящихся к долгому — в четыре почти года длиною — ратному пути, который далеко не всем суждено пройти до конца, до Победы. Они сливаются воедино с этой землей, этим лесом — и кажется, уже сами земля, лес пришли в движение, ожили и готовятся к встрече с врагом.

Панорама уходит все дальше, дальше, изображение становится обобщеннее — и вот это уже Земля, вся Земля, какой видел ее космонавт с высоты своего полета. Возникает название фильма — «Перекличка».

Так заявлена главная мысль ленты, в первые же секунды фильма. Не будь этого клочка израненного леса, где люди стояли насмерть, — мы не могли бы видеть сегодня свою Землю с космических высот. И стартовая площадка для взлета космических кораблей была там — на этой поляне, плотно утоптанной солдатскими сапогами.

Потом не раз будут возникать резкие монтажные стыки. Только что была ночная Москва, и еще звучит голос Марка Бернеса, задумчиво и тихо поющего «Сережку с Малой Бронной», а перед нами уже пыльная военная дорога, и по ней безмерно устало, упрямо и твердо шагают те, о ком сложена эта песня. И «Я люблю тебя, жизнь!», которую слушает космонавт перед запуском, звучит потом в иссеченной ракетами, ослепленной взрывами ночи, сквозь которую на бешеной скорости рвутся четыре советских танка к ощетинившемуся пушками мосту. Они тоже очень любили жизнь, эти ребята, и потому сгорели живыми факелами в своих танках, полегли на этом смертном мосту, который нужно было взять во что бы то ни стало. Их посылал туда немолодой полковник (эпизод, выразительно сыгранный Всеволодом Санаевым), и во взгляде его стояла ровная, постоянная, но от этого не менее острая боль — не одна сотня этих восемнадцатилетних ребят, его сыновей, уже не вернулась с таких заданий, а он будет, должен посылать еще и еще...

Даниил Храбровицкий, который до сих пор выступал в качестве драматурга, не только написал сценарий, но и сам поставил этот фильм. Он состоит как бы из нескольких слоев. Рассказ о подвиге танкиста Бородина перемежается с рассказом о подвиге его однофамильца, космонавта Бородина. И еще один слой — воспоминания Бородина-танкиста, смертельно раненного, о любви к девушке, которую он встретил в Средней Азии, когда был там в госпитале, воспоминания о первой и последней любви. Сюжетные, временные линии, сталкиваясь ассоциативно и впрямую, сплетаясь и расходясь вновь, должны были высветить максимально рельефно мысль, заявленную первыми кадрами, сообщить ей тот накал страсти, который только и уместен, когда заходит речь о нашей ответственности перед памятью павших.

И в фильме есть это, есть разговор об ответственности и преемственности. Он идет, этот разговор, то глуховато, то явственно, сильно — в военной части ленты, которая, вбирая в себя прошлое и настоящее, несет нагрузку, очевидно,

* «Перекличка». Сценарий и постановка Д. Храбровицкого. Оператор Ю. Сокол. Художники Т. Васильковская, В. Улитко, В. Тараканов. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор В. Лещев. Редактор М. Муллоджанов. «Таджикфильм», 1966.

бо́льшую, чем та, которая ей предназначалась. И выдерживает эту нагрузку. А обрывается разговор как раз там, где, казалось бы, должен был набрать наибольшую высоту, обрести последовательность и завершенность — в сценах современных, рассказывающих о космонавте Бородине. Об этом последнем, однако, позже.

Думается, удачи военной части фильма в большой степени определены художественной, человеческой индивидуальностью Никиты Михалкова, исполняющего роль танкиста Сергея Бородина. Выбор Храбровицкого был очень точен, его замыслу актер отвечал всем существом своим, всей натурой.

Первое появление в фильме Сережи Бородина достаточно комично. На передовую приехал генерал вручать награды, вытянулась в струнку шеренга бойцов. «Старший сержант Бородин!» — выкликает генерал. Легкое замешательство — и строй расступается, открывая этого самого старшего сержанта, растрепанного, без головного убора и... с котелком каши в руках. Генерал в ярости, командир взвода лейтенант Ружин в ужасе, кто-то, не сдержавшись, хихикает. И только сам, так сказать, «виновник торжества» никак не может прийти в себя, понять, в чем дело, и от растерянности даже произносит вполне явственно: «Заткнись!» — в ответ на попытку кого-то из товарищей подсказать слова, которых ждет от него сейчас генерал.

Потом Сережа будет со слезами в голосе доказывать Ружину: «Нарочно я, что ли?.. Не мог объяснить толком!» А потом, через несколько часов, их обоих, Бородина и Ружина, как опытнейших, лучших полковник пошлет брать мост. И они без лишних слов, по-деловому пойдут на задание, зная, что вернуться почти наверняка не придется.

Так в рассказе о Сереже Бородине и будут все время идти рядом юмор и драма, лирика и героика. (Сплав этот в фильме достаточно органичен, но, необходимо заметить, не нов, он определяет настрой многих военных лент последнего времени.) И вы — что в данном случае существенно — с самого начала без усилий принимаете этого героя, ощущаете с ним волнующую внутреннюю, духовную близость. И это не совсем та общность и взволнованность, которая естественна, когда мы слышим сегодня правдивый рассказ о героях войны. Здесь она несколько иного качества — не глубже и не мельче, а непосредственнее, может быть, сиюминутнее, что ли.

История танкиста Сергея Бородина — это не только рассказ об одном из героев прошлой войны. В значительной степени это еще и рассказ о сегодняшних мальчишках, о тех, кто ныне, в 1966-м, шагает по Москве, о том, какими они станут естественно и неизбежно, если горькая необходимость заставит их взять в руки оружие.

«Перекличка». Н. Михалков — танкист Бородин, Е. Стеблов — Омельченко

Индивидуальность молодого актера ощущается во всем — и в его внутреннем облике, психологическом складе, и в манере держаться, говорить, и в характере юмора, невозмутимого и свободного, неизбежно присутствующего даже в разговоре о самых серьезных вещах, но ни в малейшей степени эти серьезные вещи не дискредитирующего. Она, эта индивидуальность, современна настолько

«Перекличка». В. Кашпур — лейтенант Ружин, В. Меркурьев — генерал Журавлев

«Перекличка»

резко и настолько определенно, что не могла не проступить в облике восемнадцатилетнего солдата призыва сорок первого года. Затрудняюсь определить, достоинство это или недостаток молодого актера. Точнее, наверное, будет сказать — особенность дарования, которая, как и всякая особенность, где-то будет его ограничивать, сковывать, а где-то открывать перспективы для работ ярких и неожиданных. В «Перекличке» особенность эта, сплавившись с точными приметами военных лет, с непререкаемой достоверностью фронтовой обстановки, военного быта, дала результаты своеобразные и интересные. Каким-то удивительным образом сдвигаются десятилетия, и вы ощущаете то время как частицу себя, за которую несете ответственность полной мерой, как нечто такое, что пережили сами или, может, еще переживете...

Я имею в виду, повторяю, военные эпизоды и еще те, действие которых происходит в далеком среднеазиатском госпитале, где Сергей встретил молоденькую актрису Катю, — всю историю их короткой любви. То, что я говорил о Михалкове, о современном складе его дарования, можно до некоторой степени отнести и к Марианне Вертинской, играющей Катю. Глядя на нее в «Перекличке», в общем, понимаешь, почему именно эту актрису, которая еще очень мало умела, пригласил Марлен Хуциев на главную роль в своей картине «Мне двадцать лет».

Любовь этих двух совсем юных мальчишки и девчонки показана в «Перекличке» целомудренно и поэтично. В их встрече, сближении, в их женитьбе, оказавшейся чуть ли не результатом розыгрыша, много и нелепого, и смешного, и просто детского, но до боли близкого и дорогого. Их любовь, робкая, незащищенная, которой, кажется, куда уж выстоять в единоборстве со страшными потрясениями, горем, смертями, ежедневно и ежечасно совершающимися вокруг,— любовь эта выстаивает наперекор всему, потому что она естественна, она — жизнь, а жизнь нельзя ни заглушить, ни притеснить, ни сломить. И в том, как играют эту любовь молодые актеры, и в том, что играют ее именно они, опять звучит перекличка с сегодня. Перекличка самоотверженной нежности, человеческой чистоты, верности. Перекличка высоких душ, одаренных настоящей щедростью, когда человек не умеет жить, мелочно прикидывая и рассчитывая, когда сразу готов отдать все, что есть за душой, не заглядывая опасливо — много ли осталось и не вернее ли попридержать, поберечь до лучших времен.

...В танке, мечущемся по вражеским тылам, тяжело раненный Бородин вспоминает о Кате; воспоминания эти то вдруг вспыхивают отчетливо, ярко, то тускнеют, расплываются, может быть, утрачивают какие-то черты, обретают новые, каких не было в действительности. Оператор Юрий Сокол с подлинным мастерством воссоздает это как бы смешение яви и сна, где все правда, безмерно дорогая умирающему Сергею, и в то же время легенда, поэтический вымысел. Отлично «работают» в фильме архитектурные ансамбли Самарканда, где гуляют Сергей и Катя. Впечатляюща последняя сцена героев, накануне расставания,— в древней усыпальнице, с неверными, таинственными отсветами огня на стенах, помнящих иные века.

И вновь — резкий переход. Искалеченный танк, завязший в разрушенной церкви, возле кладбища. И так же ясно, как поэтическая прелесть предыдущего эпизода, ощутится нарочитость, искусственность этого стыка. Ощущение это зрело давно. Символы, призванные, очевидно, поэтически осмыслить, приподнять тему связи времен, навязчиво многократно повторяясь, часто оказывались ложнозначительными и диссонировали с правдивой и органичной работой актеров, разрушали созданную ими атмосферу.

Скажем так... Веранда, снег за окном, Катя и Сергей пытаются согреться, накрывшись с головой одеялом. «Душно»,— говорит Катя. Через секунду — кабина танка. «Откройте люк. Душно»,— просит Сергей Бородин. Еще через секунду — кабина космического корабля, крупным планом — лицо космонавта Бородина, ему тоже душно... Очевидно, должны быть в этом какой-то скрытый смысл, какая-то особая значительность, претензия очевидна, но звучит это в луч-

шем случае как чисто формальная связка между эпизодами.

Недостаточно продуманное обращение автора с различного рода многозначительными символами приводит не только к смысловым пустотам, но и к неточностям и попросту к бестактности. Вот пример. Сергей Бородин, выздоравливающий после ранения, чтобы заработать на жизнь себе и Кате, подрядился ловить собак для цирка, но, узнав, что ими собираются кормить тигров, отпустил всех пойманных псов на свободу. «Пошел! Пошел!» — кричит он отчаянно, и собаки разбегаются в разные стороны. И сразу тот же голос — «Пошел! Пошел!» Это кричит Бородин водителю, танк идет между железнодорожными составами, в упор расстреливая немцев, в панике выскакивающих из вагонов. Что тут имелось в виду? Мысль о гуманизме и справедливом возмездии, о глубокой, но непрощающей доброте? Что-то другое? Но так или иначе, эпизоды заведомо несоизмеримы, и сопоставление их прозвучало крайне фальшиво.

И последние кадры картины. Они оставляют ощущение противоречивое, двойственное. Умирающий Бородин вылезает из танка, проходит под взглядами немцев несколько шагов — и падает лицом вниз в грязную, стоялую воду. И тут же космонавт Бородин — он выходит из самолета, идет под звуки марша по ковровой дорожке, торжественный и подтянутый. Очевидно, это могло бы произвести сильное впечатление, если бы... Но тут необходимо сказать о том, что вся линия космонавта—его подвиг,

«Перекличка»

«Перекличка». М. Вертинская — Катя, Н. Михалков — танкист Бородин

его любовь — абсолютно, решительно не удалась.

О. Стриженову, исполняющему роль космонавта Бородина, сценарий предоставил очень скудные возможности. И не удивительно, что актер инертен, невыразителен, вял. Нет человека — значит нет в фильме и его подвига, к каким бы вспомогательным средствам ни прибегал режиссер. Потому и обрывается тема переклички, обрывается в очень важный, принципиальный момент.

Танкист Сергей Бородин жертвует жизнью ради будущего своей страны, конкретно и зримо воплощенного в фигуре космонавта. И если бы мы увидели на экране личность, выразившую новое время, наделенную неповторимым характером, индивидуальной судьбой,—заключительный эпизод мог бы потрясать. А он не потрясает и даже в какой-то степени коробит, потому что в фильме Сергей Бородин жертвует жизнью ради благополучной, безликой схемы, бездумно и бодро вышагивающей по ковровой дорожке.

И объективно вот что получается. Героизм танкиста, прошедшего сквозь огонь войны, оказывается в определенной мере противопоставленным подвигу космонавта. Хотел того автор или нет, но такая мысль возникает. Противопоставление, согласитесь, по меньшей мере странное, а главное — решительно противоречащее всему тому лучшему, что есть в фильме.

Заканчивается фильм так же, как начался. «Челидзе!» — «Я!» «Никитин!» — «Я!» Идет перекличка.

Из далеких военных лет доносятся эти голоса— голоса солдат, тех, кто встретил Победу, и тех, кто не дожил до нее, но навечно остался с нами— остался для нас в живых.

И. КУШНИРОВ

В ожидании аистов

Раньше, чем состоялся просмотр фильма «Белые, белые аисты»*, мне довелось увидеть эскизы к нему — дипломную работу молодого художника Шавката Абдусаламова, выпускника ВГИКа. Несколько видовых картин — в манере этюда, несколько жанровых. Интереснее, пожалуй, первые — пейзажи с фигурками людей, ритмично «организованными» в одной плоскости. Стиль, отдаленно напоминающий древние восточные миниатюры. И еще современный кинематограф — такая короткая, сплюснутая перспектива как бы соответствует «ви́дению» длиннофокусного объектива (200 или 300). Каждый эскиз варьирует эту условную композицию — и условный, очень стилизованный колорит. На одних отчетливо различаешь сочетания узбекского сюзанэ — сочетания резких, глубоких красок. На других краски размыты в блеклую, монотонную гамму — неяркое марево. Один из сюжетов (свадьба) исполнен в серебристо-черном цвете — похоже на негатив. Лица едва прорисованы — несколько однообразных штрихов... Замерли облака, замерли руки в жестах. Замер дым над костром. Покой и безмолвие. И где-то в невидимости— точно в подтексте — мирное солнце.

В сущности, эти работы вполне самостоятельны (хотя сюжетно, конечно, иллюстративны), и было бы наивно видеть в них «образцовые кадры» из будущего фильма. Но все же — поскольку это эскизы к фильму — от них во многом зависело его изобразительное решение. И в них действительно предугаданы его просторные — ввысь и вширь — панорамы, ритмичная композиция в каждом кадре, приглушенная световая тональность... Картина снята безупречно — это ощущаешь с первых же кадров. Открытие вдвойне приятное, поскольку изобразительный замысел оператора явно согласуется с ви́дением художника.

В качестве натуры авторы выбрали один из больших и многолюдных кишлаков — красивое, холмистое место. Весной, когда прилетают аисты, ручьи в горах разливаются и стекают в долину — по ночам они застывают, ослепительные и неподвижные... Гребни холмов, травы, сухорукие деревья тают в теплом и бледном мареве... Плоские крыши — точно ступеньки на склонах... Глинобитный забор тянется вдоль обрыва, улицы незаметно переходят в тропинки холмов... Камера оператора Дильшата Фатхуллина словно впитывает в себя эти просторы, эту первозданную свежесть и чистоту—глину, дерево, камень, крупы лошадей, еле видимые дымки, воздух, в котором размешано солнце.

Здесь можно умерить перо — тем более что картина не видовая и время переключиться на события, которые происходят в этом большом и многолюдном кишлаке.

Кстати, такие переключения нередко улавливаешь и на экране — и тогда восприятие как бы раздваивается. Едва перед киноаппаратом возникают лица людей, обиход, житейская повседневность, он становится прозаичнее. В эти моменты уже ощущаешь несколько принужденную связь между изобразительным и сюжетным началом фильма.

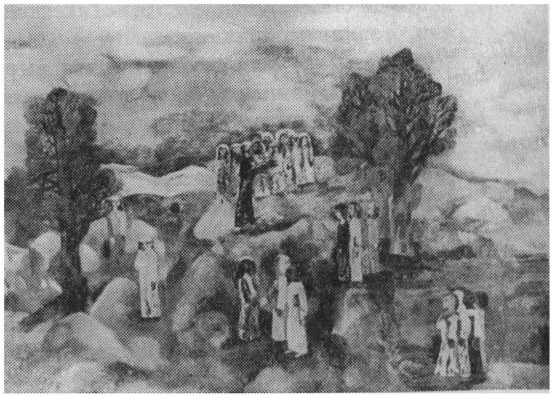
Что же случилось в кишлаке «Белые аисты»? Случилось, что двое молодых людей полюбили друг друга. У нее был муж, с которым она не очень-то ладила. У него — невеста, которую выбрали ему родичи. Односельчане сочли их любовь противозаконной — они показывали на них пальцем, бросали проклятия, угрожали. Родители пытались уговорить детей — когда не помогало, проклинали... Малика и Каюм не скрывали своего чувства, но все же предпочитали избегать встреч. Лишь через год — пережив немало несчастий — они отважились обнять друг друга. Отважились на глазах у отца, у всего кишлака.

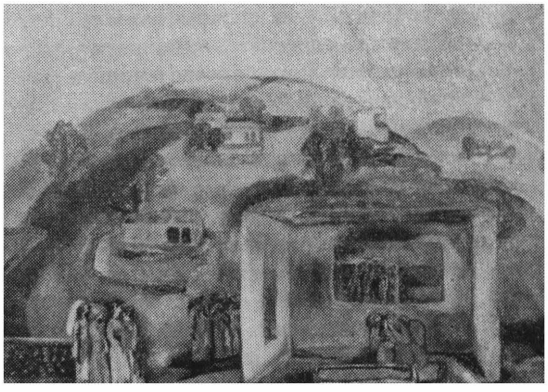
Драматургически это событие изложено довольно хаотично. Ведущая тема дробится массой необязательных подробностей. Сценарист О. Агишев и режиссер А. Хамраев щедро расходуют время на побочные эпизоды, оттесняя тем самым перипетии основного конфликта. Надо ли было так обстоятельно обыгрывать семейную драму Юсупа и Нигоры, строительство дома сельскому почтальону, даже игру «копкари» — зрелище, само по себе увлекательное и азартное. (Вот опять трудно удержаться — не помянуть оператора. Потому что снято состязание мастерски — ничего не скажешь. Хлестко, темпераментно...) Вместе с тем фильм перегружен множеством проходных эпизодов — «мостиков», как выражаются кинематографисты. Подчас их едва успеваешь заметить. Подчас они тянутся минутами.

Проехала поливальная машина... Из подъезда с табличкой «Отдел народного образования» вышла Малика... Идут по дороге мальчишки с почтальоном Ташматом... Малика следит за детьми,

* Сценарий О. Агишева и А. Хамраева. Постановка А. Хамраева. Оператор Д. Фатхуллин. Художник Ш. Абдусаламов. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор К. Бурибаев. Редактор Д. Булгаков. «Узбекфильм», 1966.

Эскизы Ш. Абдусаламова
к фильму «Белые, белые аисты»





«Белые, белые аисты». С. Исаева — Малика, Б. Бейшеналиев — Каюм

загорающими на берегу... Жирный сплетник кормит собак, произнося при этом разоблачительный монолог о своем происхождении... Каюм — в поле, около хлопкоуборочной машины... Столетний старик бормочет о временах эмиров... Все это не более как формальные связки, экзотические подробности, точки информации.

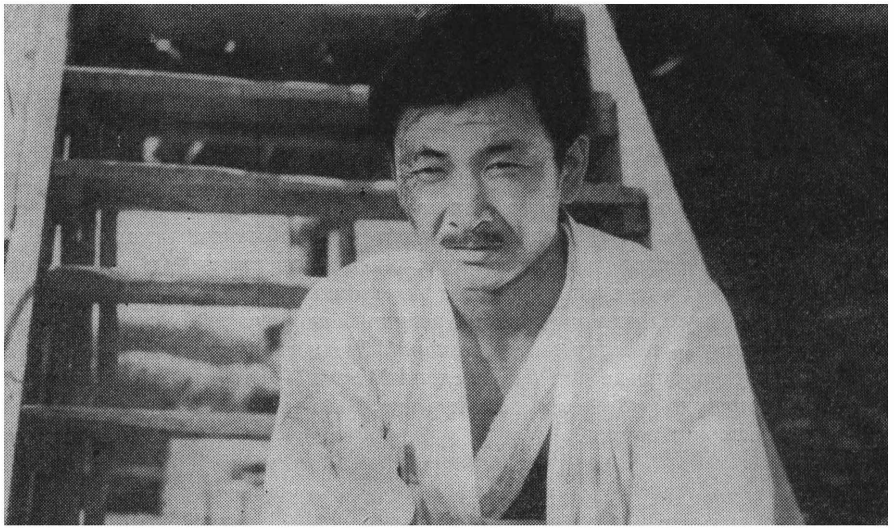
Но там, где основной конфликт выражен непосредственно, эпизоды зачастую оказываются чрезмерно лаконичными. Люди сходятся, наскоро выясняют ситуацию — расходятся. Некогда развернуться характерам, отношениям. Это тем более заметно, что снято все по-прежнему хорошо, уверенно. (Кажется, меньше минуты длится на экране диалог двух матерей— всего несколько оповещающих фраз. Но мы успеваем уловить и осмыслить красоту кадра, его строгую выразительность — неподвижные силуэты женщин по обоим концам стола, белую стену с нишей для кувшина.) И невольно получается, что многие сцены, главные и побочные, выстроены самым нехитрым способом — минимум информации в определенной изобразительной среде.

Чтобы «пересказать» характер героя, авторам оказывается достаточно одной или двух реплик. Отец упрекает Малику: «Опять свой характер показываешь?» — и эта фраза, по сути, исчерпывает ее образ. Каюм рассуждает наедине с собой: «Говорят, я... всегда вмешиваюсь в чужие дела» — и в этом благородном вмешательстве вся его своеобычность. Акрам, муж Малики, как-то бросает: «Да ну их, этих женщин, вечно они чем-то недовольны... у нас в кишлаке не принято вмешиваться в чужую жизнь» — и этим раз и навсегда разоблачает себя. Характеры персонажей заявлены одним-единственным качеством и дальше этого качества не раскрываются. В любой ситуации они проявляют себя в общем однообразно — в пределах одного чувства. И тут уже трудно упрекать исполнителей — С. Исаеву, и М. Рафикова, и уже знакомого нам по «Первому учителю» бесспорно интересного актера Б. Бейшеналиева: драматургия ролей такова, что невольно заставляет строить образ «от сих до сих». Но вот образ Шукура, отца Малики, по-настоящему художествен. Он лучше других удался в сценарии, лучше других сыгран Хикматом Латиповым в фильме. Лучше — потому что сложнее, объемнее. В этом красивом старике, с крепким голосом и добрыми глазами,— живая душа Востока. Не того богатого, замкнутого, коварного Востока — края эмиров и шейхов, а другого — доброго, гостеприимного, деловитого — родины чабанов, аратов, дехкан, искусных ремесленников.

И вот мы подходим к существу дела. А дело в том, что фильм задевает самое больное в жизни узбекского народа — и не только узбекского. То, что случилось в кишлаке «Белые аисты», очень

«Белые, белые аисты»

трагично и очень обыкновенно. Люди, жившие на Востоке, знают, как велик и влиятелен там авторитет старых законов, нравов, обычаев. Как цепки они, увертливы и деспотичны. Не исчезают, не испаряются в сознании — точно пружина, отступают под напором нового, чтобы, улучив момент, выпрямиться и ударить ослушника... Такова житейская подоплека истории, рассказанной в фильме. Авторы вскрыли ее достаточно четко и определенно — с этим нельзя не считаться. Гражданское, общественное содержание фильма по-настоящему серьезно. И то, что молодой драматург О. Агишев взялся за разработку такой острой темы, а режиссер А. Хамраев стал его соавтором-союзником, заслуживает активной поддержки.



«Белые, белые аисты». Б. Бейшеналиев — Каюм

Содержание фильма драматично по самой сути. Полюбив друг друга, Малика и Каюм бросили вызов односельчанам. А те дружно ответили им проклятиями и угрозами. В их разуме не укладывалось, как можно совершить такое, потому что в их разуме жила старая истина: «счастлив человек-мусульманин, у которого жена-мусульманка, и живут они в достатке и не знают они нас, а мы их» (Ибн-Хазм). Даже родители, добрые и разумные люди, не в силах перебороть в себе нетерпимость. Мать Каюма отрекается от сына. Заболев от горя, умирает мать Малики. «Что ты скажешь своему мужу? — кричит дочери старый, мудрый Шукур.— Ведь он может тебя убить, а я... я даже защитить тебя не смогу!» И это сущая правда — ведь по законам ислама родители не имеют права жалеть виновных детей, иначе они сами достойны безжалостного наказания.

Возможно, кто-то сочтет подобные объяснения натяжкой — ну причем здесь ислам, мусульманство? Как-никак идет 1966 год, и это заметно даже в кишлаке «Белые аисты». Газеты, машины, телевизоры,— скоро почтальон будет ездить на мотороллере. Да. А рядом с телевизором на стене красуется щит с арабской вязью — стихи из Корана. А старый Шукур, когда жене становится плохо, предпочитает ходить в горы за родниковой водой и даже не помышляет о враче. И никто не помышляет. Зачем же: когда в кишлаках случается дикое, мы считаем это частными происшествиями, о чем принято писать фельетоны.

Старые предрассудки обладают способностью приспосабливаться к любой ситуации. Кораном разрешено мусульманину не следовать предписаниям веры в случаях принуждения или насилия и допускается даже временное вероотступничество (Коран, гл. XVI). Но приходит час, и люди вспоминают о вере отцов, о старых привычках, традициях. Не надо думать, что они предали все это забвению.

«Ты мусульманин или нет? — кричит молодой парень другому.— Как же ты смеешь любить чужую жену?»

«Мусульмане, что же мы смотрим? — негодует народ на похоронах.— Разве женщины имеют право идти за гробом?»

«Будь сейчас старые времена,— разглагольствует сплетник в одобрительном молчании,— на могиле этого человека уже давно травка бы выросла».

И смерть действительно витает над Каюмом. Сначала она угрожает ему на сельской свадьбе. Пьяные парни уводят его куда-то. Потом они будут клясться памятью отца («а он верил в бога»), что не убивали Каюма. Малика не поверит им. Но Каюм в самом деле жив — его просто избили и выгнали из кишлака. Весной, когда оживут птичьи гнезда, он вернется обратно — измученный, похудевший. И тогда не выдержит старый Шукур. Он схватит нож и побежит на Каюма... Он вполне мог бы ударить, и такой конец был бы правдив и логичен. Но авторы остановили его. Старик сидит на дороге с ножом и плачет бессильно и горько, а над ним парят аисты. Что ж, и такой конец достоверен. (В сущности, ведь не важно, состоялась смерть или нет — важно, что мы

поверили в ее возможность.) В этом фильме есть свое художественное оправдание. Доброжелательность, с какой авторы фильма относятся к своим персонажам. Осуждая в них косность, отсталость, они вовсе не склонны отказывать им в обычном человеческом участии и тепле. Люди поддержали Каюма, когда он предложил выстроить дом почтальону. Люди радушно встретили белокурую девушку — невесту своего земляка. Люди схватили Шукура, когда тот бросился на Каюма,— кто-то крикнул: «Оставьте, Шукур-ага, они сами во всем разберутся!»

...В Узбекистане говорят: «когда аист улетает, никто не замечает этого, но его прилета ждет каждый, потому что он приносит весну». Мы могли бы, конечно, воспользоваться прилетом аистов— благополучным исходом фильма и сделать на его основании бодрые выводы. Но судя по тому, что делалось в кишлаке, пока аистов не было, у нас больше оснований тревожиться за дальнейшую судьбу героев. И то, что авторы поселили в нас эту тревогу, привлекает к фильму узбекских кинематографистов, хотя и не во всем он сделан умело и профессионально.

Л. РЫБАК

Инерция невнимания

Ах, как хочется чего-то необыкновенного! А вам?

Помню давнее: в наш двор влетел потрясающий слух — в зоопарк привезли дикую женщину, огромную, как слон, с клыкастым младенцем, ревущим, словно пароходный гудок. Мать и дитя, свирепые, шерсть дыбом, рвутся из клетки в родные просторы. Как бы не вырвались! Мы, мальчишки, кинулись в зоопарк. Там все было тихо, если не считать скрипучего попугая, который обругал нас подходящими к случаю словами. Обыкновенный слон махал знакомым хвостиком. Лучший друг детей — смирный пони, потряхивая упряжью с валдайскими бубенцами, неторопливо обегал маленький плац. А страшилищ — этих нелюдей, которых наша лифтерша собственными глазами видела,— не было, не существовало. Досадно!

Где ж мир чудес? В кино, конечно... Шла новенькая картина о солнечном житье юных музыкантов, разыгрывавших незатейливые сценки на тему «спасибо за наше счастливое детство». Видеть на экране беззаботных сверстников было скучно. Ну, станут они через полчасика лауреатами международных и всесоюзных конкурсов, а нам-то что? Картину чуточку оживлял, оттенял своим недостойным поведением толстенький пацанчик, отрицательный, разумеется, персонажик — ростом пониже, талантом пожиже, с родителями поинтеллигентнее — не бывать ему лауреатом, и все дела. Радовала, как всегда, великолепная музыка Дунаевского, но сама по себе, вне связи с сюжетом. Выходя из зала, мы решили: «Скрипачам, конечно, легко прожить, а фильм ерундовый и не про нас». Музыку Дунаевского мы взяли с собой, но и наши заботы оставались с нами.

Давным-давно это было. А сравнительно недавно мы отметили мелькнувшее в печати сообщение о снежном человеке. Любопытно! Скальп нежданного родственника припрятали буддийские ламы из далекого высокогорного монастыря. Тибетские знатоки иглотерапии покалывают наше воображение, но не раскрывают древних тайн. Жадно ищем новую информацию: некий геолог между делом обнаружил странные косолапые следы на снегу. Он! Но геолог — не лама, дилетант, а мы, хоть и сберегли в душе страсть к необыкновенному, обросли снаружи скепсисом. Пришлось в контрольный поиск снарядить экспедицию Академии наук. Вот-вот схватили бы научные сотрудники снежного парня, как вдруг знатоки-антропологи квалифицированно высмеяли следопытов и держателей скальпа: нет загадки, нет снежного человека.

Это было очень обидно. И в кино утешиться не всегда удавалось. Тянулась в ту пору по экранам полоса фильмов о молодых специалистах, попадавших под начало к волевым руководителям. Последние глушили смелую инициативу с увлечением и сноровкой, будто только к тому и приставлены. Молодой специалист поднимал общественность, но мы не приплясывали от напряжения: все знали наперед. Конкретные исходы во всех вариантах оптимистично иллюстрировали окончательную победу нового над старым, отживающим. И кинопобеды давались легко, а наши заботы оставались с нами, те фильмы были не про нас.

«Мимо окон идут поезда». М. Стерникова — Лидия Сергеевна

Все по полочкам— в примитивном порядке... Как же хочется чего-то не столь ясного, не столь обыкновенного. И в жизни. И в искусстве. Естественна, человечна тяга к незнаемому. Любая загадка чудесна и привлекательна, и досадно вдруг узнать, что чуда простонапросто не существует. «Дайте тайну хотя бы одну!» — просил поэт, требует человек. А тут нате — нет в природе. Ведь жалко? Интересно все-таки... И не верится, потому что звала, не лгала нам, возвышаясь над примитивным сюжетом, музыка Дунаевского: «Кто ищет, тот всегда найдет...» Может, этого, который снежный, плохо искали?..

Теснотища в примелькавшемся, в обыкновенном. Но, позвольте, не слишком ли мы поверхностны, когда в жизни, в искусстве спешим зачислить в известное и неинтересное то, что находится постоянно в поле нашего зрения? Говорят нам, что «удивительное рядом», а мы почему-то не верим. Показывают иной раз «обыкновенное чудо», а мы-то упорно его не замечаем. Неужто и вправду этот самый снежный тип любопытнее так называемого рядового человека? Да быть того не может!

Существует сила, способная на многое: открыть необыкновенное в рядовом, привлечь острое внимание к издавна примелькавшемуся, показать человеку человека по-новому, глубже. Сила искусства, конечно, доброго искусства. Существует слабость, готовая на многое: сделать мелким глубокое, породить иллюзию покоя или равномерного прямолинейного движения, создать инерцию невнимания к человеку. Недобро такое искусство, что бы ни лежало в его основе. И всем это понятно. Понятно так, что вроде бы неловко заново формулировать дряхлые трюизмы. А приходится: инерция невнимания живуча, есть она и в жизни и в искусстве, бороться с этим необходимо.

Жить по инерции, искать далекое чудо в кино, подслеповато не замечать глубин человеческой души — дремучий срам. И как хорошо, что твердой линией нашего киноискусства становится преодоление инерции невнимания. Все более пристально всматривается киноглаз в человека, и, по-моему, наиболее интересными являются фильмы, в которых прослеживается период детства, юности, время человеческого становления — время особых забот, время, когда невнимание крайне опасно и нетерпимо. И очень хорошо, что эти фильмы беспокоят, волнуют зрителя: человека не вырастить без тревог, беспокойство за юность должно биться неотступно.

Вы, взрослые, всегда ли замечаете, как быстро поднимаются ваши воспитанники? Помогаете им, всегда ли? «А если это любовь?» — поймете? Сумеете поддержать? Вглядитесь! — спрашивал и требовал, мучил фильм Райзмана, Ольшанского и Рудневой. Вы думали: их, юных, надо уберечь, удержать. Им, неопытным, пока учиться, им, неокрепшим, становиться на ноги. А они неприметно для вас повзрослели — вглядитесь, куда приводит инерция невнимания и что станется с целомудренной чистотой первой, юношеской любви, изуродованной непониманием, грубым вмешательством, а то и ханжеством. Ошибка думать, что молодость только еще готовится к жизни,— она живет!

Живут со своими тревогами и подростки. Рядом с вами живет «друг Колька», смелый мальчишка, настоящий, неожиданный. Вы в нем видели ученика Снегирева, переступающего через школьное расписание, непокорно сбрасывающего шоры педагогического формализма? А он не только ученик, он человек и уже сознает себя человеком! Его надо умело направлять, не лишая самостоятельности. Нельзя гасить Колькину человеческую активность, нельзя сдерживать его стремление к немедленному действию — он живет.

Без фильмов, воюющих за внимание к бурно растущему человеку, без фильмов, рисующих доподлинное чудо человеческого становления, нам не обойтись. О собственном детстве мы чаще хра-

ним сентиментально-умильные воспоминания, на карте взрослого мелким масштабом обозначены тревоги юных. «Нам бы ваши заботы» воспринимается лишь как анекдот. И не просто это — вернуться мыслью и чувством в мир, из которого мы выросли, отрешиться от пренебрежительного взгляда сверху и поверху, не просто. Но помогают фильмы-напоминания. Помогают, хоть и больно ранят при этом ожившие, зазвучавшие ассоциации — ударит по нервам яростный барабан в фильме А. Хмелика, потянет в невозвратное для нас певучая труба в картине А. Володина, и, встревоженные, мы увидим юное в сегодняшнем, поведем его в завтра.

Чехов сказал как-то: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком...» Что, это о другом? Но о близком. И не надо спорить, прислушайтесь: «Звонят, откройте дверь!» Распахните пошире, пусть заходят: это мой любимый художник Александр Володин привел к вам своих героев. Ваших, кстати сказать, детей, ваших знакомых, таких обыкновенных, скромных, что вы, наверное, не всегда их замечаете. Посмотрите, как они значительны, как необыкновенны. Вы часто слышали, что каждый человек — чудо, огромный мир. Не верилось? Посмотрите.

Доброе большое искусство, нетерпимое к верхоглядству, помогает вам в тончайшем психологическом анализе увидеть оттенки человеческих чувств, их рождение, их многообразие. Вам нравится эта девочка на экране? Какая душа! А она ваша, она — в жизни. Любите ее, уважайте ее, и тогда живой близкий человек откроется вам с такой же глубиной, как герои Володина и Митты. Помните об этом, слушайте, как зовет вас взлетающая мелодия серебряного горна!

Пионерская труба поет всем, зовет всех, не должно быть человека, которого не касаются судьбы детей. Но есть среди нас, взрослых, люди, которые до пенсии не расстаются с пионерским горном, люди, для которых воспитывать — это еще и профессия. Представляете, что может случиться, если сам воспитатель, призванный проникать в глубины детской души, заражен инерцией невнимания? Вот уж где беда! Но что греха таить — случается такое, и искусство не может пройти мимо, промолчать, не трогать наболевшего в практике воспитания. И в большей или меньшей степени говорит о педагогических бедах и просчетах каждый из названных в данной статье фильмов.

Трудно об этом говорить, да как не понять, что нужно говорить. Однако немалая часть аудитории боязливо протестует. Здесь и те, кто добросовестно заблуждается: они не видят подобных недостатков в жизни и с позиции собственного невнимания отвергают трудную правду экрана. Здесь и те, кто готов ввести в заблуждение, прикрываясь честью учительского мундира и поговоркой о соре в избе. Здесь, наконец, и те, кто пугает себя и других словечком «антипедагогично»: увидят фильм юные зрители — пиши пропало, воспитатель скомпрометирован, развенчан, обречен на неудачи. Обманывать себя и других, не понимать и бояться детей, жить по инерции... Впрочем, об этом я уже писал.

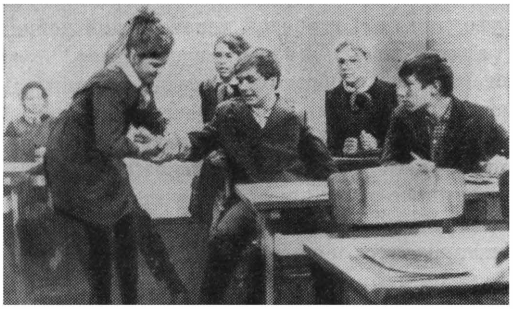
Любого из сторонников умолчания удовлетворит дремотная лента о бездумном «счастливом» детстве. А художник, как и честный зритель, стремится к правде, не нагнетая ужасов и ничего не прикрашивая. Это стремление характерно и для новой картины «Мимо окон идут поезда»*. Появился еще один фильм, несущий беспокойство,— нужный фильм. Есть в нем символическая сцена: гости, приехавшие в школу, разнеженные, умиротворенные, слушают сколоченный для них хор — устами детей поет взрослая показуха, сторонний взгляд ее не замечает. Нет хуже, чем оказаться в положении заезжего гостя и млеть под фальшивые голоса: «Как у нас в садочке, как у нас в садочке розочка цвела...» У нас в садочке дел невпроворот, воспитывать, выращивать цветы жизни — это не хобби, это работа большая, нелегкая, честная. Иначе — беда.

...В далекую школу-интернат приехала из Москвы молодая учительница. Милая, искренняя, справедливая, современная, она попадает под начало к волевому формалисту директору, к настырной зануде завучу — из тех, знаете, уходящих из нашей жизни неторопливо, отмирающих неуступчиво и в полном здравии. Видели кое-что похожее? Ну, конечно. Догадываетесь, что произойдет? Всколыхнется педагогический коллектив, доселе пребывавший в состоянии инерции, возликует коллектив учащихся и т. п. до окончательной победы, так?

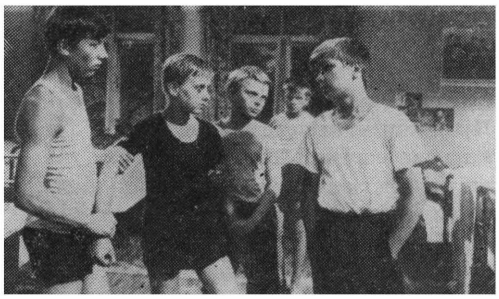
Нет, все будет сложнее. И в конце фильма директор школы-интерната, поучая молодую учительницу Лиду, Лидию Сергеевну, будет подбирать жесткие формулировки к предвкушаемой разлуке «по собственному желанию». Он припомнит ей «организованную драку» и срыв репетиции драмкружка, ее работу в классе расценит как развал крепкого коллектива, а дружбу с преподавателем физкультуры назовет «этими взаимоот-

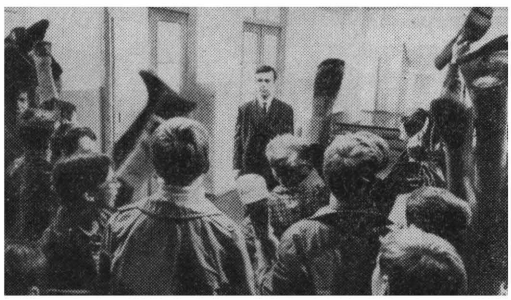
---

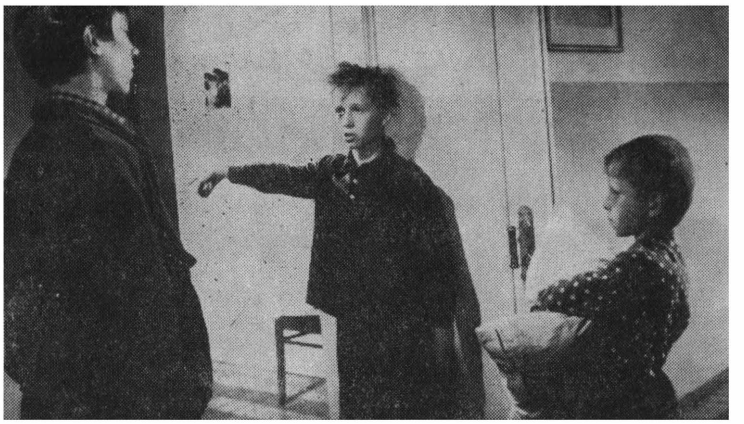
* Сценарий Л. Кабо и А. Хмелика. Постановка Э. Гаврилова и В. Кремнева. Главный оператор С. Зайцев. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор В. Шарун. Редактор Н. Лозинская. «Мосфильм», 1966.



«Мимо окон идут поезда». Л. Круглый — директор школы, М. Стерникова — Лидия Сергеевна







«Мимо окон идут поезда». В центре: Витя Косых — Саня Зенков

ношениями». Но главное, о чем пойдет речь,— это история с учеником седьмого класса Саней Зенковым: «Лидия Сергеевна, милая, вы проглядели человека». Она опустит голову: «Я действительно проглядела» — будет казнить себя, отступит. И скорый поезд «Владивосток — Москва» отойдет с третьего пути, увезет ее из маленького сибирского города Гусева обратно в столицу. Ребята, ее воспитанники, которые совсем недавно радовались: «Новая училка приехала!» — выбегут на перрон, будут кричать вслед уходящему поезду, звать: «Лидия Сергеевна!», а она не услышит.

В традиционную рамку знакомого сюжета вошла новая картина о самом интимном, труднейшем процессе — о воспитании. И основной конфликт фильма не в конкретном столкновении неопытной, но хорошей Лидии Сергеевны с опытными и дурными руководителями интерната, а в серьезной, настоящей борьбе за позицию воспитателя, за Саню Зенкова и его товарищей. Окончательной победы нет в фильме, как нет еще в жизни. Старые представления, умаляющие место школьника, формализующие школьную жизнь, живучи. К новому идти нелегко.

Что ж, такова жизнь. Школам-интернатам, изображенным в фильме, исполняется десять лет. И в течение этого десятилетия не раз обнаруживались и явная несостоятельность и злая цепкость «воспитания в узде», по традиции перенесенного в новый тип школ. В интернатах роль воспитателя особенно ответственна: вся жизнь подростка вверена педагогу, здесь всегда велика и грозит вырасти в ЧП даже нечаянная обида невнимания, не говоря уж об излишней, каменной твердости. Будем внимательны! Совсем недавно, отвечая на многочисленные письма в редакцию, «Комсомольская правда» гневно писала, что «бой идет — спор насилия и убеждения, жестокосердия и любви»; в школе-интернате «бой за детей не окончен».

Волнения боя сильны и заразительны в новом фильме. О трудной правде рассказал сценарий, созданный опытными литераторами Л. Кабо и А. Хмеликом, которые отлично знают школу, знают, как художники-исследователи, и смело воюют и верят в победу. Заслуживают похвалы молодые режиссеры Э. Гаврилов и В. Кремнев, которые с горячностью и задором, присущими их возрасту, вступили в бой с живучим старьем дурной педагогики. С волнением следят зрители за перипетиями фильма, и наше растревоженное внимание многого стоит: в нем залог победы нового. Оптимизм горького урока, преподнесенного с экрана,— в доверии к участию взволнованной взрослой человеческой доброты.

Фильм воспитывает, пожалуй, прежде всего образом главной героини. Лида, Лидия Сергеевна,— воспитательница едва оперившаяся. Приехала она, «новая училка», в интернат, «насовсем» приехала. Юная и к юным явившаяся, она все, что есть у нее за душой, готова отдать ребятам. Словом, «хорошая девочка Лида» — большое сердце. Да ум с сердцем не в ладу: ни опыта у нее, ни умения. Отдать себя детям — это еще и уметь надо, трудное это умение. Первые контакты с детьми установились легко, а связи глубин-

«Мимо окон идут поезда». М. Стерникова — Лидия Сергеевна, Э. Некрасова—Раиса Васильевна

ной, кровной, такой, чтоб не просто потянулись к тебе, славной, доброй, веселой, а пошли за тобой и с тобой,— нет такой связи.

Помешали тому начальствующие формалисты? Отчасти. Но не это гнетет Лидию Сергеевну: причину неудач она ищет в себе, правильно ищет. И мучительно сознавать, что Саня Зенков, которому воспитательница больше всех нужна, поверил было ей и обманулся. Казнись, Лида, и выслушивай от несправедливого директора объективно-справедливые слова: «...проглядели человека». Умей любить, учись любить! Научится? Да, не разочаровалась Лидия Сергеевна в своей профессии, не очерствела и не сдалась. Поражение, которое мы видим, временное, победа, которую мы верим, будет.

Трудная роль отлично сыграна М. Стерниковой. И новый образ, глубоко задуманный и с той же глубиной воплощенный, появился на экране и, не преувеличиваю, обогатил наше киноискусство. Крайне важно, на мой взгляд, показать всем, что кроется за скучным выражением «воспитательная работа», какой дорогой ценой и какой кровью оплачиваются ошибки неумелого воспитателя. Как сложно педагогическое мастерство — мало ему даже щедрого сердца!

Предостережение важно. Смотрите: уходит Саня Зенков от Лидии Сергеевны к истопнику дяде Прокопию, и этого чужого дядю, одинокого волка, Саня готов назвать родным. Ох, худо может быть с мальчишкой, которому кажется, что все в его жизни запуталось и не распутается вовек. В отроческие годы остро переживаются всякие прорехи, но здесь сплелся накрепко клубок немалых ошибок и прегрешений, вдобавок возведенных в преступление. А парнишка-то неплох, и жить ему хочется свободно, честно, победно, любя. Но вырастают мелочи глыбами-преградами, ножатся обиды. Отчего? То из-за подлости, проравшейся в плохо организованный коллектив. То из-за неумелой Лидии Сергеевны, которая от доброты своей расшевелила Саню, да не сумела вовремя поддержать — и еще тяжелее стало мальчишке. То из-за откровенной бесцеремонности директора школы (актер Л. Круглый), попирающего детское — человеческое! — достоинство, а ведь даже перед ним хотел раскрыться Саня... И вот уже представляется мальчишке, что по другую от него сторону рядышком стоят добрая воспитательница и недобрый директор— это страшно. И отовсех затворяется Саня Зенков, отмахивается, не ускает к себе: «Ерунда все это... муть...» — это еще страшней: невнимание к человеку породило отчаяние, и Саня готов на все и вся махнуть рукой. Беда: Саня остается один на один с неразделенной тяжестью в душе. Но он не сможет один на один. Человек так не может. Будьте внимательны!

Инерция невнимания быстро распространяется в ребячьей среде. Не ждите чрезвычайных происшествий, заботьтесь о профилактике и не медлите при первых признаках заболевания. И эту мысль подсказывает фильм. Есть там как будто бы проходной эпизод: Лидия Сергеевна рассказывает ребятам о том, что мечтала стать летчицей, а стала учительницей и не жалеет об этом. Слушатели не верят: космос — это здорово, сцена — это ярко, а быть «училкой» — ничего особенного. Не создана у ребят вера в обыкновенное чудо обыкновенного человека — это промах. Крикнуть сейчас: «В зоопарк привезли дикую женщину!» — все помчатся, а впереди понесется завуч Раиса Васильевна, которая тоже не верит в рядовые чудеса. Грош воспитанию, если оно не включает в себя внимание к каждой человеческой личности, к рядовому повседневному труду, в том числе — к личности и труду самого воспитателя.

Интересно, поймет ли все это юный зритель и что нужно сделать, чтобы понял. Побаиваетесь показать ему картину? Напрасно: пусть видит истинные беды и заботы педагогики, помогите ему понять. Негодному воспитателю кажется: увидят его питомцы, как на экране толпа мальчишек орет, размахивает нарочно продырявленными валенками, и появятся лишние дыры в небрежной заплате дурного воспитания. Настоящий воспитатель знает: школа не бывает тихой заводью, подростки — публика озорная и кипучая, и воздействие фильма, даже сильное и глубокое, не провоцирует на «бунт валенок». Зато искусство сделает подростка зрячим, примет участие в его повзрослении, защитит.

Разглядит паренек в фильме пороки своей учительницы? Рухнет ее непререкаемый авторитет? Хорошо бы: пусть учится отличать плохое от хорошего, а что до авторитета, то фильм только укрепит уважение к настоящему воспитателю, не похожему на отрицательных героев картины, а развенчанный ложный авторитет не нам жалеть. Было бы куда хуже, если б недомолвки боязливого фильма приводили ребят к мысли: все взрослые противостоят им и держатся друг за дружку.

А мы, взрослые, спорим друг с другом, душа болит за воспитание быстро растущего юного человека, и воюем с бездушием, с невниманием. Мы не сможем отнестись к фильму с привычными оценками, градуированными на знакомой шкале: «нравится» — «не нравится»: фильм что-то добавит к нашим заботам, мы примем новый груз, ощутим его реальную тяжесть, задумаемся...

К. ПАРАМОНОВА

Поэзия будней

Четыре фильма поставила Татьяна Лиознова: «Память сердца», «Евдокия», «Им покоряется небо», «Рано утром». Четыре фильма — это всего лишь начало пути. Тем не менее можно говорить об определенном почерке режиссера, о его творческих пристрастиях. Лиознова всегда старается проникнуть в глубь психологии человека, познать его внутренний мир. В ее фильмах зритель узнает себя, свои заботы, радости, стремления. Он легко входит в жизнь, развивающуюся на экране,— режиссер не пытается удивить эффектами мастерства, а захватывает серьезным, вдумчивым разговором о, казалось, обычных, но важных делах современника. Лиознова словно избегает исключительных ситуаций, не обостряет их, не пользуется броскими выразительными средствами. Ее фильмы просты по форме, им не свойственна нарочитая усложненность стилистики. Нередко с такой достоверностью воспроизводится жизнь, что кажется, будто скрытая кинокамера фиксировала на пленку подлинную действительность.

Т. Лиознова не случайно тяготеет в изображении современности к этой естественной жизненной фактуре. Она представляет в кинематографе «герасимовскую школу», столь определенно проявившую себя в творчестве Л. Кулиджанова, Я. Сегеля, Ю. Егорова, Ю. Карасика и других режиссеров, склонных к исследованию жизни советского человека в тех проявлениях, которые выражают сущность его морали, показывают неотделимость его личного быта от проблем всего общества в целом.

Поиски близкого себе автора дважды привели режиссера Т. Лиознову к писательнице В. Пановой. В фильме «Евдокия» произошла первая встреча, вторая — в картине «Рано утром»*. Творчество литератора и кинематографиста сближает ви́дение жизни современника, умение показать прекрасное в повседневности советского человека — там, где оно порою вовсе и не бросается в глаза. В буднях им важно найти то, что определяет гражданский смысл жизни людей, раскрывает пафос их труда, показывает незыблемость моральных устоев семьи, ибо отсюда берет свое начало и крепость Советского государства.

Фильм «Рано утром» прослеживает подробно и неторопливо судьбы двух героев — брата и сестры. Дети остались сиротами. Старший из них, Алексей, еще подросток, не соглашается отдать сестру в детский дом и берет на себя заботы о воспитании девочки. История жизни этой семьи на протяжении нескольких лет проходит на экране.

Как видим, ситуация драматична и события в картине складываются таким образом, что невольно тянут к истории сентиментального свойства. Но фильм, на мой взгляд, тем и привлекает, что он лишен сантимента, слезливости.

Сцены болезни, смерти, похорон даны с большим тактом. Например, в эпизоде на кладбище режиссер допускает только одну деталь, подчеркивающую безысходное человеческое горе,— Надя прижимается головой к Алешиной руке. Она слишком мала, чтобы постигнуть истинную меру случившегося. Но зритель невольно думает о том, что вот эта рука — теперь единственная ее опора в жизни... Так горе показывается без излишней акцентировки и вместе с тем выразительно.

Сдержанность и скупость средств характерны для лучших эпизодов картины. Но это не сухость режиссерского почерка и не своеобразное кокетство. Это стиль, который постановщику кажется необходимым, чтобы раскрыть сущность данного жизненного материала, конкретного человеческого характера.

«Документализм» стал авторской манерой, которая отнюдь не предполагает описательность, следование этакому потоку событий. Подлинность среды сочетается с логически развивающейся фабулой, с точным отбором деталей и подробностей.

Мы часто не умеем замечать многих прекрасных сторон нашей действительности. Как к должному относимся к тому, что старость людей обеспечена, что больницы у нас бесплатные, что детские сады, школы доступны для всех и т. п. Точно также порой забывается, что извечные проблемы одиночества, сиротства в нашем обществе находят особое решение. Человек, потерявший близких, может жить без испепеляющего душу страха перед жизнью — как-то естественно вошло в сознание советских людей чувство уверенности в том, что им не дадут пропасть, им обязательно помогут. Конечно, внимание и помощь окружающих не заменят родительской ласки. И все же ребенок, потерявший отца и мать, в нашей стране нахо-

---

* Сценарий В. Пановой. Постановка Т. Лиозновой. Оператор П. Катаев. Художники А. Таланцев. М. Фишгойт. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор Н. Озорнов. Редактор В. Погожева. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1966.

дится в ином положении, чем в любом другом обществе.

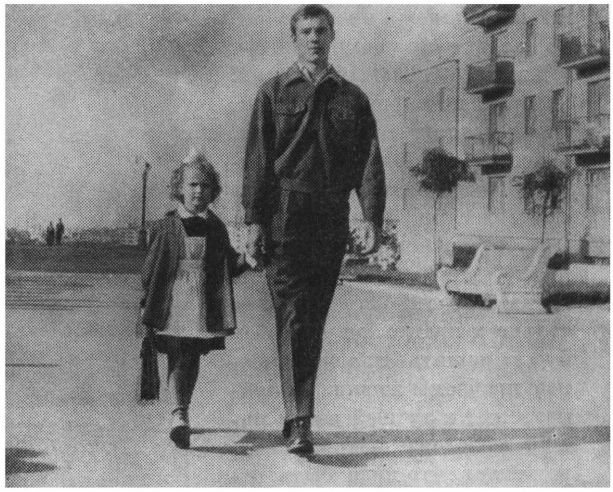
Герой фильма Алеша сам только вышел из поры детства. Но хорошая семья, в которой он рос, успела привить ему важные, достойные качества. Он знал не только слово «хочу», но и слова «должен», «обязан». Он воспитывался в духе высоких жизненных принципов. Позднее они проявятся во многих его поступках, которые составят представление об интересном характере, о новом типе человека, сложившемся в нашем обществе. Мне думается, что Н. Мерзликин сумел достоверно, вдумчиво показать рабочего паренька, это большая удача молодого артиста.

Я знаю, некоторые считают, что в фильме несколько сглажены трудности и конфликты, возникающие со всей неизбежностью перед героями: вроде бы авторы подводят их к той грани, за которой — жизнь во всей ее повседневной сложности, но не решаются показать эту сложность развернуто, реально, а подстилают своего рода «мягкие коврики», чтобы смягчить удары судьбы. Мне трудно полностью принять такую точку зрения. То нелегкое, сложное, что вошло в жизнь Алеши, когда он стал «главой семьи», показано в обычных, рядовых бытовых сценах и словно бы не выделяется в общем ходе событий.

Вот пример. Вечер. Алеша учит уроки, а его сестренке скучно. Она развлекается тем, что включает, выключает и снова включает настольную лампу — ей это очень нравится. Ничего не говорит Алеша, только смотрит на нее внимательно и долго, и девочка молча уходит в другую комнату. А вскоре оттуда слышится грохот, что-то падает, и девчушка с виноватым видом предстает перед братом. Как будто бы проходной эпизод, но сколько в нем сказано... Ведь это и есть жизнь, каждый час которой ставит перед человеком свои задачи.

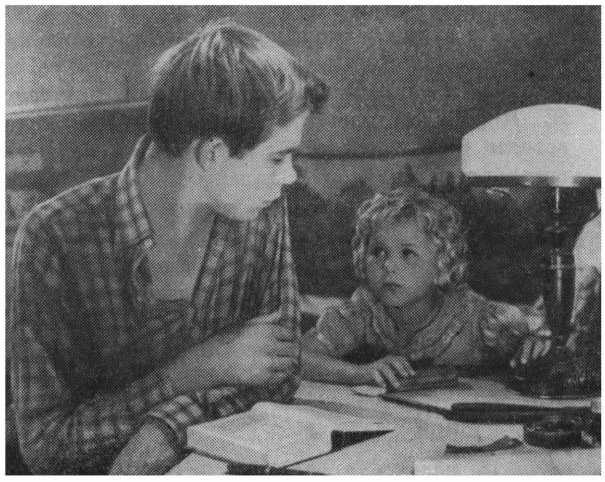
В фильме много таких бытовых сцен, которые вызывают зрителя на размышления — и приход к брату и сестре комиссии собеса, и первый день Алеши на заводе, и затянувшаяся прогулка Нади. Самое ценное в этих сценах то, что они вовсе не служат иллюстрацией жизни одиноких людей, а заставляют задуматься о более широких проблемах: что такое счастье и истинное добро? Как жить? Как сохранить достоинство человека и как построить хорошую семью?

Прекрасна суровая доброта Алеши, не желающего разрушить с детства живущее в нем представление о семье. И как по сравнению с этим мелка, эгоистична, бестактна доброта тети Жанны. Жанна Васильевна в своем одиноком, но материально устроенном существовании выдумала для себя схему добрых поступков. Она не замечает, что неискренна даже по отношению к самой себе. Это умно и тонко передает актриса М. Лифанова, раскрывая характер женщины, не подготовленной к жизненной борьбе, и показывая, что ее доброта — ненастоящая, что ее жалость — это, как говорил Горький, «чувство кладбищенское». А вот Алеша — характер твердый, готовый справиться с любыми трудностями, у него трезвый взгляд на действительность. Та-



«Рано утром». Н. Мерзликин — Алеша, Оля Бобкова — Надя

«Рано утром»



кой характер не сломится ни в большом, ни в малом, не пойдет на компромиссы.

Алеша — цельный человек, который не мирится со злом, знает истинную цену труда, способен правильно соразмерить свои личные интересы с интересами других людей. Это бесспорно «положительный» герой. Не любящий громких слов, стремящийся только к правде, он способен будет решить многие сложные проблемы жизни. Он принадлежит к лучшей части нашей молодежи — той, которая знает, что надо быть ответственным за то, что делается вокруг. И очень жаль, что в ночном разговоре у дяди в Архангельске Алеша вдруг предстает в несколько ином свете, становится этаким всепрощенцем — он спокойно увещевает сестру быть рассудительной и снисходительной — ведь дядя, мол, не приятель какой-то. Конечно, в одном прав Алеша: грубостью не стоит бороться со злом. Но вряд ли убедительно его примиренческое отношение к благополучным мещанам, к тем, кто, не понимая молодежи, судит о ней да еще вершит ее судьбами. Алеша здесь впервые прямо высказывает свои суждения о жизни. Но беседа эта, увы, не обогащает наше представление о герое, не позволяет понять, чем живет он, насколько глубоки и современны его взгляды.

«Рано утром». Н. Никитина — Надя

Есть в фильме и некоторые другие просчеты, в частности эпизоды-скороговорки, решенные шаблонно, примитивно. Таков эпизод в ресторане — кульминация сложной судьбы Надиной подруги. На глазах у Нади происходит трагедия, которую она хоть на миг, но ощущает как собственную. Она потрясена своей ошибкой, и актриса Н. Никитина хорошо сыграла трудную сцену встречи Нади с братом. Но сама по себе сцена удивительно прямолинейна, лишена тонкости в изображении «двух миров» — честного и лживого, настоящего и фальшивого.

Жаль также, что авторы избегают некоторых бытовых мотивировок. Вот торжественный момент: брат ведет Надю в школу. Она во всем новом, даже портфель у нее явно только что из магазина — все, как у ребенка из обеспеченной семьи. Наверное, Алеше не просто было достичь этого. Но как это случилось, кто помог ему? Эти мысли невольно возникают у зрителя и даже заставляют где-то усомниться в правде показанного.

Подобные отступления авторов фильма от собственных принципов, конечно, досадны. И особенно потому, что картина в целом эмоциональна, доходчива, вызывает множество ассоциаций. Фильм заставляет увидеть и понять важные качества современной молодежи. Создатели его показали, что жизнь их героев не только трудна, но — и это главное — прекрасна. В простых буднях советского человека раскрывается его душевная красота, его способность творить счастье.

И все же, написав добрые слова в поддержку фильма В. Пановой и Т. Лиозновой «Рано утром», мне хочется поделиться и своего рода беспокойством. Беспокойством по поводу того, что в последних сценариях Веры Пановой — при всех их привлекательных чертах — намечается облегченное решение серьезных конфликтов. Углубленное раскрытие сложных явлений порой уступает место иллюстративности, скороговорке. В особенности это относится к «Рабочему поселку». Трудно не выразить поэтому тревоги — слишком дорого нам творчество столь популярной и любимой писательницы, автора «Сережи», и «Вступления», писательницы, у которой уже сложилась своя кинобиография и которая — мы глубоко верим в это — еще немало создаст интересного и значительного в кинематографе.

Бор. МЕДВЕДЕВ

Располагая лишь одним фотоснимком...

Нужно ли объяснять, что при рождении историко-документальных лент действует неписаный закон: к сценарию монтажного фильма можно приступать лишь тогда, когда уже разыскан, когда уже исследован, когда уже отобран почти весь изобразительный материал. Если же после долгих и тщательных изысканий, после самого пристального изучения предмета в руках сценариста и режиссера не оказывается необходимых кинодоказательств, то труд — нередко многолетний труд — обрывается на полпути.

Не знаю, как протекала работа над двухчастевым фильмом о В. И. Ленине «Петербургские годы»*. Не знаю, что говорили, о чем думали его авторы в тот миг, когда стало несомненным, что существует всего лишь один фотоснимок В. И. Ленина в Петербурге в девяностые годы, да и то помеченный 1897 годом, в то время как на фильм приходились в первую очередь 94-й и 95-й годы. Мне известно лишь то, что сценарист В. Самойлов не отложил в сторону перо, а режиссер С. Бартенев не направил в дирекцию киностудии «Леннаучфильм» слезную докладную о том, что «в связи с отсутствием изобразительного материала для биографического фильма о Ленине съемочная группа вынуждена...» Авторы фильма «Петербургские годы» рискнули нарушить канон. Они даже признались с экрана, что «никакой другой карточки Владимира Ильича, так чтобы сейчас увидеть, каким он был, когда приехал в Петербург осенью девяносто третьего или полгода спустя, когда поселился в этой комнате... к сожалению, нет. Это единственная. Он вообще не очень-то любил сниматься, а в те годы и подавно: подпольная революционная работа, марксистские кружки, полиция следит за каждым шагом...»

Да, фотоснимков Ленина тех петербургских лет не сохранилось.

Уцелела одна из квартир, точнее комнат, где он жил,— в доме в Казачьем переулке. В эту квартиру — теперь музей В. И. Ленина — по узкой лестнице мы, зрители, проникаем на третий этаж вместе с создателями фильма. Они предлагают нам совершить экскурсию по ленинскому музею и не скрывают, что это будет экскурсия, подчеркнуто ища на стендах тот или иной вид Петербурга или фото рабочих кварталов, где, как сообщалось в официальном отчете санкт-петербургской городской управы, «живое население размещалось теснее, чем мертвое население на кладбище».

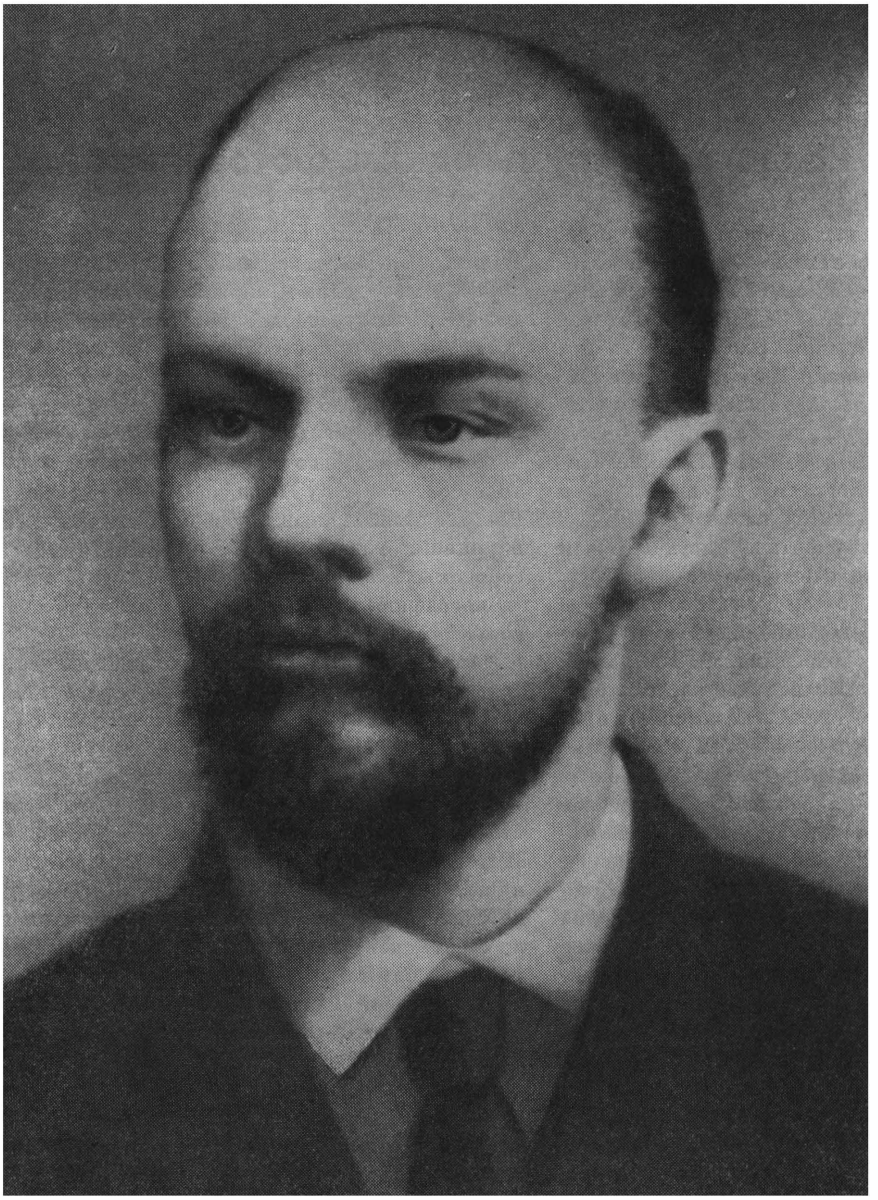
Они даже делают лирическим героем фильма молодого экскурсовода, которому сегодня предстоит впервые провести посетителей по музею и который мысленно еще и еще раз проходит по этой комнате, где Владимир Ильич прожил четырнадцать месяцев («Ни в одной квартире он не оставался так долго в те годы. И ни с одной квартирой не было у него связано так много»). Вместе с юным экскурсоводом авторы фильма на наших глазах листают первый том недавно собранных «Воспоминаний о В. И. Ленине», «Биографию В. И. Ленина», вышедшую в 1960 году.

Они с таким же интересом вглядываются, вчитываются в эти строки современной книги, как и в давние фото, в пожелтевшие документы архивов, и их живейший интерес, их увлеченность как-то непроизвольно передаются нам.

Простота и ясность приема окупают себя, заставляя довериться ходу мысли создателей ленты. И тогда наступает самое дорогое: пробуждается наше, зрительское, воображение. И фотографии, висящие на стенде, становятся объемными и лица соратников Владимира Ильича на старинных фото начинают то как бы хмуриться, то радоваться, то улыбаться. И особенно начинаешь ценить то, что режиссер отказался от традиционной киномузыки, чтобы не нарушать тишины ленинской квартиры. (Лишь в редких случаях С. Бартенев прибегает к звучащему фону: треньканье балалайки и невеселые переливы гармошки приоткрывают нам двери трактира на рабочей окраине Петербурга, а гневный гул заводских гудков переносит в кипящий возмущением фабричный двор, где из рук в руки ходит листовка, написанная Лениным.)

Правда, авторам фильма порой изменяет чувство меры. «Приняв за основу» закадровый — и надо сказать, убеждающий — монолог экскурсовода, они вдруг направляют камеру на молодого сотрудника музея. И тот, естественно, теряется. Еще бы! — ведь ему предстоит передать и наше, сегодняшнее, ощущение Ленина и то, каким был Владимир Ильич в те девяностые годы. И экскурсовод (или актер — имя исполнителя не названо в титрах) под взглядом объектива становится многозначителен, напряжен, сентиментален. В фильме в эти мгновения начинает сквозить умиленность, начинает теряться та трезвая раздум-

* «Петербургские годы (В. И. Ленин — 1893—1897 гг.)». Автор сценария В. Самойлов. Режиссер С. Бартенев. Операторы Б. Дементьев, Н. Сергеев. «Леннаучфильм», 1965.



«Петербургские годы»

«...никакой другой карточки Владимира Ильича, так чтобы сейчас увидеть, каким он был, когда приехал в Петербург осенью девяносто третьего или полгода спустя, когда поселился в этой комнате, другой карточки, к сожалению, нет».

Комната-музей в доме в Казачьем переулке, где жил В. И. Ленин

чивая интонация, какой подкупает эта работа ленинградцев.

И право, эти сладковатые кадры, в особенности финал, когда в дверях музея возникает штампованно-наивный паренек, который «объясняет, словно извиняясь: я из Сибири... в отпуск. Интересно посмотреть, как Ленин жил»,— чужероден в картине.

Но вернемся к главному в ленте — к образу В. И. Ленина. Ведь даже человек, не посвященный в тайны кино, может догадаться, что фотоснимок (единственный фотоснимок Владимира Ильича тех лет!) способен удержаться на экране секунды, а двухчастевый фильм идет двадцать минут. И все двадцать минут — с нами молодой Ленин. Мы ощущаем его присутствие в освещенной неровным, скользящим светом керосиновой лампы комнате в Казачьем, за столом Публичной библиотеки, где за горой заказанных книг исчезла голова Ильича, на заснеженном Шлиссельбургском тракте у рабочей вечерне-воскресной школы, где четвертый год бесплатно учительствует подпольщица Надежда Крупская, которую (по ее признанию) «можно было хлебом не кормить, лишь бы дать поговорить о школе, об учениках, о Семянниковском заводе, о Торнтоне, Максвелле и других фабриках и заводах Невского тракта. Владимир Ильич интересовался каждой мелочью, рисовавшей быт, жизнь рабочих, по отдельным черточкам старался охватить жизнь рабочего в целом, найти то, за что можно ухватиться, чтобы лучше подойти к рабочему с революционной пропагандой».

Мы даже слышим ленинский голос. И в этом, право, нет никакой мистики. Просто сценарист попытался воссоздать мысленный спор Владимира Ильича с лидером либеральных народников, «властителем дум» Н. Михайловским, чье холеное профессорское лицо на миг возникает двойной экспозицией сквозь строки его статьи против марксизма, напечатанной в легальном журнале «Русское богатство».

«Комната.
Все так, как было при Ленине.
И огонь в печи,
и керосиновая лампа,
и тишина вокруг...
Кажется, это он встал сейчас из-за стола, прошелся по комнате...
Камера «встает», «ходит» из угла в угол.
И вдруг в полной тишине послышался смех — жизнерадостный смех, но негромкий.
Ночь.
И голос, такой знакомый.
Голос Ленина:

— Тут господин Михайловский снова сел в лужу... да, да—именно в лужу...

Так начался
МОНОЛОГ ЛЕНИНА.
Камера быстро приближается к столу.
Отыскивает в статье Михайловского нужные строки...
В голосе Ленина звучит полемический задор:

— «В «Капитале» Маркс дал нам образчик соединения логической силы с эрудицией»,— говорит господин Михайловский. «Г-н Михайловский в этой фразе дал нам образчик соединения блестящей фразы с пустотой содержания»,— заметил один марксист. И замечание это совершенно справедливо...

...Горит лампа.
Топится печь.
Книги покоятся на этажерке.
Ленин работает.
Бегут и бегут строки...

—Он читал «Капитал» и не заметил, что имеет перед собой образец научного анализа одной — и самой сложной — общественной формации по материалистическому методу, образец всеми признанный и никем не превзойденный.

Мысль убегает вперед. Строки не поспевают ложиться на бумагу, и Ленин повторяет: «...никем не превзойденный».

— И вот он сидит и думает свою крепкую думу над глубокомысленным вопросом: «в каком сочинении Маркс изложил свое материалистическое понимание истории?»

И снова камера «встает» из-за стола.
«Шагает» по комнате —
пять шагов от окна
к окну,
пять шагов от двери
к столу...
А в это время голос:

— Посмотрим теперь, как воюет господин Михайловский против социал-демократов. Что приводит он в возражение против их теоретических воззрений? Против их политической социалистической деятельности»*.

...Жаль только, что создатели фильма, увлекшись рассказом о Ленине-пропагандисте, Ленине — учителе петербургских рабочих, противнике либерального народничества, как-то притушили тему Ленин-подпольщик, революционер. А ведь в те петербургские годы шло поистине поразительное единоборство горстки первых ленинцев-марксистов с самодержавием, с вышколенной десятилетиями полицейско-сыскной машиной.

Разве не дают толчок фантазии кинематографиста хотя бы такие факты, изложенные в «Биографии В. И. Ленина»: «В Петербурге Ленин находился под негласным надзором полиции, но, будучи прекрасным конспиратором, он умел уходить из-под полицейского наблюдения. В ряде рабочих кружков его знали как Николая Петровича, за Нарвской заставой — как Федора Пет-

* Цит. по литературному сценарию В. Самойлова «Петербургские годы».

ровича. Он знал проходные дворы многих петербургских дворов и умел в них скрываться от шпиков...»

Быть может, существуют и теперь эти проходные дворы, по которым могла б совершить небезынтересное путешествие кинокамера, а в архивах, наверно, хранятся ленинские листовки, о которых вспоминал соратник Владимира Ильича Г. Кржижановский: «Начиная с зимы 1894 года шпионско-полицейскому механизму Петербурга пришлось в усиленном масштабе познакомиться с той «возмутительной» литературой «подметных листков», которые, несмотря на примитивную гектографическую форму своего производства, весьма заметно стали распространяться именно с этого времени в стенах главнейших фабрик и заводов... Переход к более широким связям с рабочими массами, на которые толкал нас Владимир Ильич своей проповедью об агитации, конечно, чреват был еще бо́льшими опасностями в этом направлении, и можно было заранее сказать, что арест и тюрьма наступали на нас в качестве непредотвратимого рока».

Право, используй авторы и эти мотивы, рассказ о петербургских годах В. И. Ленина стал бы еще драматичнее, острей, эмоциональней.

Я. ХАРОН

Полезных минут — 30

Генрих Нейгауз признавался: «Когда Гилельс играл у меня Испанскую рапсодию Листа, то мне всегда приходила в голову мысль, что октавы я не могу сыграть так быстро, блестяще и так громко, как он, а поэтому стоит ли м н е именно заниматься с ним и не будет ли правильнее, чтобы он занимался у пианиста, который еще лучше может сыграть подобные вещи (увы, не так легко его найти)?»

С той поры минуло четверть века. И сегодня не так легко найти в этом плане пианиста «еще лучше», как немыслимы «еще лучший» Паганини, Шаляпин или тот же Нейгауз.

«Играет Эмиль Гилельс»* — еще одно тому подтверждение.

К этому, как принято говорить, «непритязательному» фильму, фильму-документу, фильму-наблюдению у меня особое отношение по ряду причин. Коснусь лишь двух.

Вспомним, что сам Нейгауз, если говорить хотя бы только о его педагогическом таланте, сравним разве что с Листом, в свое время тоже давшим миру «рекордное» количество знаменитых учеников. Еще при жизни Генриха Густавовича обрели свою славу Рихтер, Гилельс, Зак, Гроссман, Ведерников, Малинин, Гутман, Муравлев, Горностаева и добрый десяток других его воспитанников. Нейгауз скончался совсем недавно, но кинематографисты так и не раскачались запечатлеть, увековечить его исполнительское или хотя бы педагогическое мастерство. Прошли мимо, как прошли мимо Игумнова и Гольденвейзера, мимо ярчайших представителей других искусств и науки. Вина в этом не только наша, но и наша доля вины огромна...

Как горячо обсуждаем мы проблемы и требуем законодательных мер по охране лесов и водоемов, памятников зодческого и прикладного искусства! Трудно даже понять, почему с этой прекрасной рачительностью уживаются равнодушие, близорукость, бесхозяйственность по отношению к наивысшему богатству народа — к конкретным созидателям шедевров материальной и духовной культуры, к выразителям народного гения. Казалось бы, кому как не кинематографистам вцепиться в эту неиссякающую, неисчерпаемую «тему»! Но они не спешат вцепляться. С этими юными и неюными дарованиями сплошной риск. Снимешь его, потратишь время, нервы, пленку, магнитку — а он, чего доброго, не выйдет в гении. А которые вышли, тем вечно некогда — гастроли, то да се. Мороки много, полезного метража — капля.

Правда, в самое последнее время лед, кажется, тронулся — и в этом нельзя не заметить еще одной приметы благих перемен. Появились ленты о наших ведущих балеринах, скульпторах и художниках, драматических артистах, даже о режиссерах.

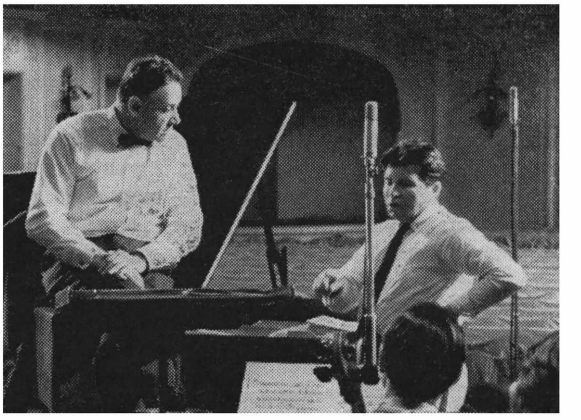
Ходят упорные слухи, что запланирована целая серия фильмов-монографий о композито-

* Автор сценария Л. Безыменский. Режиссер А. Цинеман. Оператор О. Самуцевич. Звукооператор К. Бек-Назаров. Автор текста А. Гастев. Редактор Г. Фрадкин. Центральная студия научно-популярных и учебных фильмов, 1966.

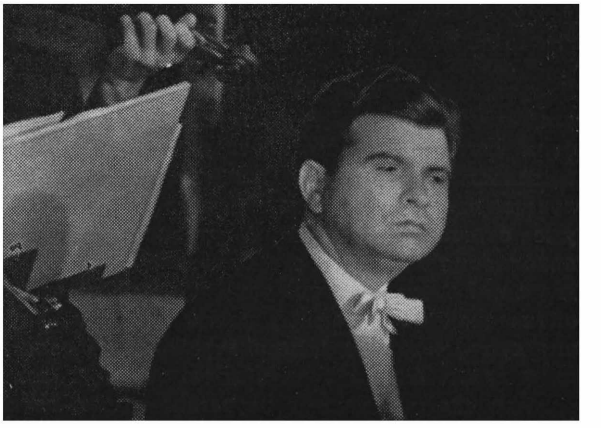
рах и музыкантах-исполнителях. В Риге завершается фильм о Святославе Рихтере. В Москве снят фильм об Эмиле Гилельсе. Будем надеяться, что это только начало.

Познакомить широкие круги современников с творчеством всемирно известных советских музыкантов и сохранить для потомства их динамичные портреты, пусть хоть крупицы их повседневного труда, которому в «дозвуковые» времена суждено было исчезать бесследно, растворяться, уходить в небытие,— какая радостная, гордая задача для кино!

Таково в общих чертах первое соображение. Второе касается уже вопроса «как», проблем подхода к теме, профессиональной стороны дела. Мне лично представляется заслуживающим внимания и дальнейшего совершенствования весьма перспективный путь, избранный А. Цинеманом, режиссером фильма о Гилельсе, что, разумеется, вовсе не означает отрицания множества иных возможных путей (в их числе и «юбилейного», наиболее у нас распространенного).



Дирижер К. Кондрашин и Эмиль Гилельс



«Играет Эмиль Гилельс»

Рабочий момент. Режиссёр фильма А. Цинеман и Эмиль Гилельс

Аркадий Цинеман представился зрителю дипломным фильмом «Розыск продолжается» (1964), снискавшим отечественные и зарубежные лавры, фильмом, в котором ощутимо звучала главная, видимо, целенаправленность режиссерского поиска: внутрь человека, в глубь его интеллекта и души, его х а р а к т е р а. «Играет Эмиль Гилельс» — свидетельство не столько верности своему кредо (по случаю второго фильма — не рано ли подводить итоги?), сколько развития и шлифовки определенных профессиональных приемов, в данном жанре совсем не легких, способных обеспечить это самое «проникновение». Музыка, как ни верти,— самое абстрактное из искусств, самое нематериальное. Неосязаемое. Н е в и д и м о е — если не считать белых и черных клавиш, по которым носятся пальцы пианиста...

Играет Эмиль Гилельс. Играет так, как только может играть данный чародей, и сама эта игра «самоигральна» в том смысле, что она доставляет слушателю огромное наслаждение. Вне анализа киноэстетических средств, коими она зафиксирована. И даже иной раз вопреки этим средствам (встречается и такое). Но общеизвестно, что э т у функцию сегодня куда лучше выполняет грампластинка, не говоря уже о непосредственном, живом концертном исполнении и даже о его трансляции. Что поделаешь? Слишком беден тембральный диапазон оптической фонограммы; рояль с экрана звучит хуже, чем даже с ширпотребовского проигрывателя... Но мы ведь и ждем от киноэкрана чего-то иного, качество звучания тут не главное. Чего же мы ждем?

А. Цинеман знает слабые стороны кино, но знает или подозревает, в чем его сила и уникальность. Он идет на риск. Он пробует зафиксировать творчество Гилельса на стадии не результата, а подступа к цели, не в виде завершенного концертного номера, а в самом процессе поиска пианистом-мыслителем неких конкретных средств и способов реализации определенного образного замысла. Режиссера властно влечет к себе «зерно образа», т р у д выдающегося пианиста. И чудо кинематографа действует безупречно: Гилельс в этом фильме не играет (в смысле концертирует), а работает, трудится в поте лица своего, трудится самозабвенно, вдохновенно и как-то... п о н я т н о, зримо, хотя речь идет о сугубо духовном труде, о подвиге души и рассудка. Его лицо, этот долгий крупноплановый портрет с полузакрытыми глазами, с капельками пота на лбу, с такими неповторимыми уголками рта, ни на секунду, кажется, не знающими статики, выражает больше любых слов или жестов и даже рук пианиста, хотя и руки пианиста такого класса, как Гилельс, для кинонаблюдения не менее «самоигральный материал».

Быть может, именно на таком вот крупном плане полнее всего постигается неповторимая индивидуальность пианиста и в то же время как-то по-новому познается интерпретируемое им произведение. Впрямую зримым становится утверждение Нейгауза, что настоящий музыкант стремится выразить не то, что о н играет Шопена, а что он играет Ш о п е н а...

Термин «творческая лаборатория», слегка уже затасканный, в фильме Цинемана не упоминается. Все проще. Мы наблюдаем репетицию, трудовые будни: Эмиль Гилельс и Кирилл Кондрашин с оркестром оттачивают отдельные фразы Первого концерта Чайковского. Хорошо, что выбрано общеизвестное произведение: тут даже дилетанту видно и слышно, чего именно и зачем они добиваются, что отрабатывают. Отрабатывают — от слова работа. Объективом и микрофоном режиссер умело наблюдает их упорную, бескомпромиссную, скрупулезную работу, их подлинно старательское накапливание крупиц того чистого золота музыкальной поэзии, которое они потом подарят людям. Затем мы наблюдаем занятие (снова работу!) Гилельса-педагога с одним из своих студентов, и снова пленяет нас счастливо найденный кинематографический ход: «эстафета поколений» тут предстает не декларативно, не умозрительно, а как живой процесс. И в этом юноше, имени которого сегодня никто еще не знает, режиссер сумел подглядеть черты пусть не оформившейся, а все же собственной индивидуальности и вместе с тем подметить трогательное стремление подражать учителю. Дуэт мастера и подмастерья у двух роялей — тоже удача Цинемана, тем более ценная, что нет здесь и намека на заданность, инсценировку. Верится, что так вот оно и есть «на самом деле», вот так они и работают, эти пианисты. А как важно это «верю» в любом искусстве!..

Мне нравится репертуар — музыкальная программа фильма: вперемежку с вещами, знакомыми широкой публике (концерты Чайковского и Бетховена, пьесы Шопена, Рахманинова, Стравинского), звучат фрагменты менее известных произведений, таких, к примеру, как Вторая соната Шостаковича или си-минорная фантазия Баха — Зилотти. И компоновка этого разнохарактерного, разнофактурного материала мне кажется весьма удачной.

Сверстникам Гилельса навеют трогательные воспоминания хроникальные вставки: 1929 — Гилельс, совсем еще мальчик, впервые концертирует. Гилельс, зрелый мастер, на фронте. Он играет на рояле, установленном на грузовике, на открытом аэродроме, окруженный летчиками и солдатами, а над головами проносятся самолеты... А вот и недавнее: концертный дебют Лены Гилельс (отец стоит в кулисах, волнуется... Отлично «подсмотрено»!).

Хорошо, что фильм немногословен и что словесный комментарий не выходит за рамки самого необходимого, вполне корректен и не грешит высокопарностью. Единственное, о чем я поспорил бы с авторами данного (и не только данного) фильма, касается вот какого общего вопроса: надо ли в таком фильме иллюстрировать «картинками» хотя бы часть музыкального материала? Я говорю только о самом принципе. Однозначный ответ, вероятно, исключается: музыкально образованная часть публики склонна, пожалуй, ответить отрицательно, поскольку любой конкретный изобразительный материал сковывает, ограничивает слушательскую фантазию (если таковая имеется). Другой части публики такие иллюстрации не только не мешают, но даже кажутся необходимыми, помогающими слушать.

В фильме о Гилельсе есть две-три такие иллюстрации. Фортепьянную сонату Шостаковича «помогают слушать» среднерусские пейзажи с элементами древнего зодчества, в бетховенском концерте ту же роль призваны выполнить устремленные ввысь готические шпили, островерхие черепичные крыши... Снято все это со вкусом, безупречно смонтировано, мало того, тут материализованы некие крупицы «исповеди художника», эти изобразительные элементы дословно подсказаны авторам самим Гилельсом, его «образным видением». И все же, что до меня, я предпочитаю видеть... самого Гилельса. Но это, как сказано, вопрос дискуссионный.

Одно тут бесспорно: такие фильмы нужны, очень нужны! И для современников и для потомков. Как сказал по схожему поводу Достоевский, весьма трудно измерить всю массу пользы, приносимую человечеству произведениями искусства. Трудно, но все же необходимо, и пусть не измерить, то хотя бы осознать.

С такой позиции тридцатиминутный фильм А. Цинемана и представляется мне состоящим сплошь из полезных метров.

Евг. ГРОМОВ

Мера правды

Едва начинается фильм «Сергей Есенин»*, как в зале раздаются аплодисменты — в кадре возникает прекрасно снятая березовая роща, и зритель словно проникает в край «березового ситца», взрастивший великого поэта.

Такого рода операторски безупречных кадров немало в фильме, они великолепно иллюстрируют стихотворения Есенина, которые выразительно читает А. Консовский.

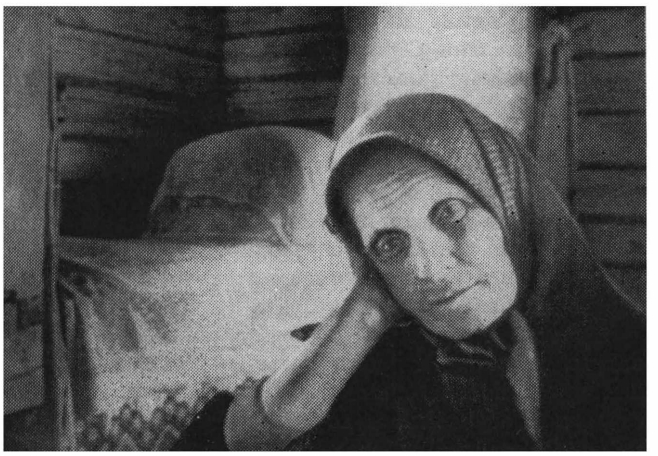
Милый, милый, смешной дуралей,
Ну, куда он, куда он гонится?
Неужель он не знает, что живых коней
Победила стальная конница?

Под эти строки по экрану мчится жеребенок. Слово поэта находит, так сказать, свою материализацию, становится зримым. Но вот неожиданно жеребенок оторвался от земли и поплыл в воздухе... В другом месте будет плыть уже целый табун лошадей. К чему бы это? Вероятно, авторы хотели метафорически передать ощущение легкости, лиричности поэтической фантазии Сергея Есенина. Однако, думается, эффект достигнут обратный задуманному: разрушено ощущение более ценное — ощущение плотности, целостности стихотворной ткани, и внимание зрителя переключено на чисто зрелищный прием.

Но все же, повторяю, большинство натурных съемок сделано превосходно, они обогащают наши представления о личности и творчестве великого поэта.

Эту же роль играют старые хроникальные кадры, умело вмонтированные в фильм: показаны, в частности, санитарный поезд и царскосельский госпиталь, в котором в годы первой мировой войны работал санитаром Есенин. Естественно, что в этих кадрах нет самого поэта — он вообще был снят кинематографистами

* Авторы сценария Ю. Прокушев, П. Русанов. Режиссеры П. Русанов, В. Карпов. Операторы Н. Шмаков, П. Русанов. Редактор В. Донская. Центральная студия документальных фильмов, 1965.



Кадры из фильма «Сергей Есенин»

лишь один раз: выступающим на открытии памятника А. Кольцову.

С интересом вглядываемся мы в фотографии поэта, использованные в фильме. К сожалению, авторы этого документального фильма не очень верят в силу кинодокумента. Они, например, чрезвычайно бегло показали дом его семьи и деревню, в которой он жил. Зато прибегли к прямым инсценировкам. Диктор сообщает, что Сергей в возрасте трех-четырех лет отправился с бабушкой из деревни; общим планом даются идущие по полю пожилая женщина с ребенком. Кто-то в зрительном зале не без ехидства заметил: уже тогда кинематографисты готовились делать юбилейную картину о поэте.

В фильме, особенно во второй его части, есенинские стихи иллюстрируются часто не натурными кадрами, а чисто игровыми — мы видим сцены косьбы, плясок, песен. Очевидно, авторы хотели вызвать в зрителе некие сугубо современные ассоциации; однако и тут эффект получился совсем иной: глядя на пляшущих пейзанок, думаешь скорее о деревенских фильмах 40-х годов, чем о поэзии Есенина.

Игровые кадры в документальном фильме — это эклектика, это даже не вчерашний, а позавчерашний день советского кинематографа. Авторам тут явно изменили чувство вкуса и ощущение жанра.

Но подобная безвкусица возникла не случайно. Она была как бы объективно запрограммирована в самом сугубо «юбилейном» замысле фильма.

Общеизвестно, что Есенин был чрезвычайно сложным поэтом и человеком. Самые разные мемуаристы подчеркивают: Есенин — поэт «мучительных раздумий»; он переживал «душевную драму»; его поэзия полна «трагедийных коллизий»... Все эти определения взяты мною из книги «Воспоминания о Сергее Есенине», вышедшей в прошлом году под редакцией Ю. Прокушева (он же соавтор сценария фильма). В предисловии к этой книге мы читаем: «Сорокоуст» и «Анна Снегина», «Пугачев» и «Песнь о великом походе», «Стансы» и «Черный человек», «Русь уходящая» и «Капитан земли», «Исповедь хулигана» и «Персидские мотивы» — трудно представить себе, что все эти поэмы и стихи, такие разные, противоречивые, часто взаимоисключающие друг друга, написаны одним человеком.

Очень верные слова! Попробуем же соотнести их с фильмом. В нем, спору нет, звучат разные стихи, показаны в хроникальных кадрах разные стороны тогдашней действительно-

сти. И тем не менее, если брать общий контекст фильма, в нем упрощены и сглажены есенинская сложность и противоречивость. Чтобы убедиться в этом, остановимся на некоторых «деликатных» проблемах есениноведения.

Есенин и религия. В своей автобиографии, которая, к слову сказать, положена в основу сюжетной канвы сценария, поэт писал: «От многих моих религиозных стихов и поэм я бы с удовольствием отказался, но они имеют большое значение как путь поэта до революции».

Авторы фильма обратили внимание на первую часть этого признания, отбросив, не мудрствуя лукаво, его вторую часть. Отмечая, к примеру, факт огромного влияния на Сергея его деда Федора Андреевича, авторы забыли даже упомянуть, что тот был глубоко верующим человеком. Е. Есенина вспоминает, что «дедушка был очень щедрым на пожертвования и за это был почитаем духовенством. В благодарность богу за удачное плавание дедушка поставил перед своим домом часовню. У иконы Николая Чудотворца под праздники в часовне всегда горела лампада» («Воспоминания», стр. 26). Незачем и говорить, что вся эта обстановка оказала свое воздействие на чрезвычайно впечатлительную душу поэта.

Есенин и революция. Принял ли он ее? Да, но с «крестьянским уклоном». Это самое «но» опущено в фильме. И текст и изображение подчеркивают «правильность» взгляда поэта на важнейшие события тех лет, отодвигая в сторону его мучительные раздумья: «Я последний поэт деревни...»

Есенин и имажинисты. В автобиографии мы читаем: «...В 1919 году я с рядом товарищей опубликовал манифест имажинизма. Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом».

Сказано, кажется, очень ясно и определенно. Однако авторы картины и эти слова прочли по-своему. Им хотелось обязательно «убрать» поэта из имажинистской группировки, поэтому о содружестве Есенина «с рядом товарищей» сказано шепотком, в то время как о разрыве говорится во весь голос. Но дело даже не в этом. Объясняя причины разрыва Есенина с имажинистами, авторы допустили прямую бестактность, заявляя, что, видите ли, Есенин обладал чувством родины, а «разные там Мариенгофы» им не обладали. Я не собираюсь затевать литературоведческую дискуссию, но отлучать А. Мариенгофа от советской поэзии и тем более от советского гражданства нет никаких оснований. И, безусловно, сам поэт гораздо более точно и диалектично оценивал роль имажинизма в литературном процессе и своем собственном творчестве, чем это изображено в рецензируемом фильме.

Есенин и женщины. Совсем, конечно, деликатная тема. Но ее нельзя обойти: еще Маяковский писал, что женщинам с большой нежностью «посвящено большинство есенинской лирики».

Судя же по фильму, одна женщина занимала место в сердце поэта — Айседора Дункан. С нею он ездил за границу — кстати, само это путешествие хорошо подано в картине. Потом они расстались. Ни до, ни после «Сидоры» у Есенина никого не было, и вообще, если исходить из нашего документального фильма, Есенин был почти аскетом...

...Сразу же предвижу возражения. В фильме, если он даже полнометражный, всего не скажешь. Согласен. Но место для инсценировок и плывущих лошадей нашлось?

Авторы, на мой взгляд, обеднили сложный образ поэта. Поэтому фильм вызывает такие недоуменные и острые вопросы.

Самый главный из них — почему Есенин ушел из жизни? Нам показали красивого, талантливого, избалованного мировой славой человека, который много путешествовал, пользовался поддержкой Горького, любовью Кирова... Что же заставило поэта уйти из жизни? В этом случае, как, впрочем, и в любом другом, недостаток информации открывает возможности для самых превратных толкований. Так умолчание правды ведет к ее прямому искажению.

...И все же фильм «Сергей Есенин» найдет и находит широкого зрителя. Как-никак это первое кинопроизведение об одном из любимейших наших поэтов.

Прием и мысль

Аппарат должен стоять здесь! Дугу ближе к актеру. Борис Федорович, чуть дальше от аппарата... Замерьте освещенности. Объектив тридцать пять. Диафрагма пять-шесть.

...Творчество оператора переводится на язык плотностей в негативе, характеристических кривых, фокусных расстояний, объективов и других понятий, которые обычно не входят в сферу искусства и применимы только к данной кинематографической профессии. Профессии, которая во многом определяет меру успеха будущего фильма.

В картине Михаила Ромма «Девять дней одного года» есть сцена, в которой отец и сын, ученый-физик, разговаривают об атомной бомбе. Сын приехал в деревню, на родину, наверное, для того, чтобы проститься с отцом — во время самого успешного из своих опытов он попал под облучение.

Обычно встреча родных, приезд домой ассоциируются у нас с радостью, объятиями, поцелуями... Ничего похожего в этой сцене нет. Мы видим не крестьянскую избу, а скорее ее знаки — голые темные стены, неестественно длинный скобленый стол, в конце которого сидит отец:

— ...Вот что еще... хочу у тебя спросить.

— Ну, спрашивай!

— Люди разное говорят про эту самую штуку... Ну, про атомы. Так вот... стоит ли это того, чтобы отдавать свою жизнь?

— Да, стоит.

— Ты бомбу делал?

— Делал. А если бы мы ее не сделали, не было бы у нас с тобой этого разговора, батя... И половины человечества — тоже...

Из мрачной темноты в скользящем свете резко выступают морщины лба, острый нос лежащего по другую сторону стола Гусева. Он не смотрит на отца. Мизансцена такова, что оба неподвижны и как будто разделены неведомой преградой. Актеры говорят текст обрывочно, словно не разговаривают, а размышляют вслух.

Почему эта ключевая по смыслу сцена поставлена и снята так условно?

Оператор фильма Герман Лавров рассказывает:

—Я поразился, как в сценарии Д. Храбровицкого и М. Ромма была написана эта сцена. Менее всего она походила на информационный реалистический показ. Разговор велся как-то «вообще». Мысль составляли отдельные разорванные фразы, как буквы слова, разнесенного по строке. Отец был «вообще», несколько броских отцовских черт — и все. Сцена выглядела настолько обобщенной, что представилась мне похожей на воспоминание. Так, наверное, мог вспоминать Гусев последний разговор с отцом.

Память человека воспроизводит только самое главное, а яркие впечатления детства можно хранить неизменными всю жизнь. Я думаю, что, вернувшись после долгого отсутствия домой и увидев что-то издавна и до боли знакомое, можно не заметить ни телевизора, ни новой мебели... Поэтому мы договорились с Михаилом Ильичем Роммом и художником-постановщиком Георгием Колгановым убрать из кадра все подробности и снимать на голых стенах, сосредоточив внимание на неестественно длинном дощатом столе — таким он мог запомниться Гусеву с детства.

Окраску воспоминания придало также и то, что декорация была снята в темной тональности, из которой отвесно направленные пучки света вырывали очертания лиц, оставляя глаза в полумраке.

Самое трудное было с компоновкой кадров: долго не получалось ощущения обрывочности, разрозненности воспоминания. Баталов играл это очень органично — интонация, голос и отсутствующий взгляд говорили, что его Гусев весь остался там, в лаборатории, у «белой стены». В вопросах и паузах артиста Н. Сергеева угадывался подтекст отцовских раздумий о судьбе сына. Когда мы пытались скомпоновать их в одном кадре, то сильно перегружали его. Попробовали разделить отдельными монтажными планами — получилось. А в единственном общем плане, без которого терялась география места

и где они сняты вместе, все-таки пришлось композиционно разделить их линией стола.

«Будем переснимать», — сказал Ромм после просмотра материала. Действительно, звучание сцены казалось каким-то странным, излишне мрачным.

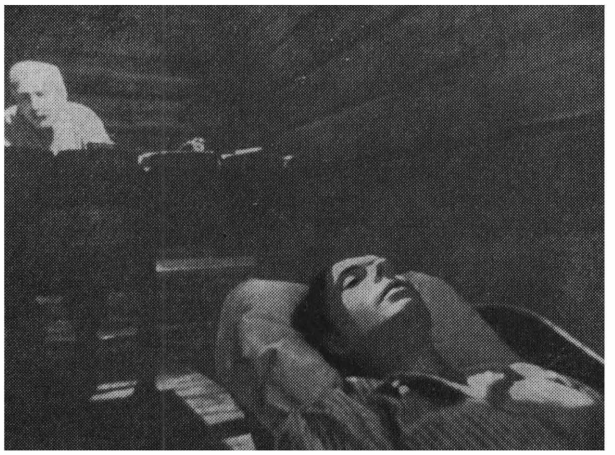
Во второй раз она была поставлена совершенно по-другому. Актеры говорили те же слова, но буднично и проще, действие перенесли в комнату за стол и сняли одним кадром. Сцена пошла совсем в другом ключе. И хотя внешне все более походило на то, что могло произойти в жизни, сцена потеряла и эмоциональное и философское звучание. Ромм решил вернуться к прежнему варианту.

Все это Г. Лавров рассказывает теперь, спустя четыре года после выхода фильма на экраны. Вряд ли тогда в процессе работы можно было последовательно во всем разобраться, отыскать причины и следствия. Но, видимо, смысловое значение эпизода заставило с самого начала искать острую изобразительную форму: контрасты освещения, особый ракурс, масштабные сопоставления глубинных кадров с плоскостными...

Многие из этих приемов можно было обнаружить в предыдущем фильме Г. Лаврова — «Десять шагов к Востоку». Операторская работа в картине была признана лучшей на смотре кинопроизведений Средней Азии и Казахстана. Один рецензент писал о фильме: «В этой ленте нет, пожалуй, ни одного невыразительно снятого кадра — когда смотришь ее, кажется, что оператор способен мыслить только находками. И вместе с тем она фактически неудачна, эта картина, бессодержательна...»

Спорить с оценками не приходится, но у картины есть своя история, к которой стоит вернуться. Это сделает сам оператор.

«Девять дней одного года»



Герман ЛАВРОВ

— Как-то режиссер Виктор Зак предложил мне снять с ним картину на Ашхабадской студии. Мы стали собираться каждый день за столом, и он рассказывал — не читал, а рассказывал — сценарий: что там должно было произойти, когда, как и т. д. И мы вообще договорились перед началом, что сценария я не читаю. На машине за 40 дней мы объездили 12 000 километров и увидели много такого, чего я никогда не видел. Мы заезжали в такие места, где есть еще сказочные птицы-грифы... Так вот, Зак рассказывал сценарий, и мы по его рассказу, фантазируя, делали режиссерский сценарий. Когда он был готов, я прочел литературный вариант и пришел в ужас. Там все утопало в примитивных диалогах и неправде ситуаций. Режиссерский сценарий был несравнимо лучше.

В фильме «Десять шагов к Востоку» Лаврову хотелось передать на экране ощущение гигантского простора пустыни, мощь природы, ее своеобразную красоту. Его увлекали сами по себе ракурс, композиция кадра. Больше всего хотелось пробовать, испытать разные приемы... Но из фильма получилась груда обломков. Картину не удалось «сбить», выстроить.

К «Девяти дням...» оператор пришел, отказавшись от самоценности этюда, занявшись таким поиском выразительности, который определялся обобщающей мыслью.

Вспомните кульминацию фильма: на экране осциллографа Гусев видит наконец потоки нейтронов — результат упорных поисков, и в тот же момент его пронизывает мысль: «находился на установке... не был защищен... конец».

Предельно лаконична роммовская мизансцена — взволнованный, среди ликующих товарищей, Гусев бросается от одного прибора к дру-

гому, снова и снова повторяя опыт. Панорамирование аппаратом на общих и средних планах передает атмосферу всеобщей радости. Но есть при этом момент, который никто из товарищей не вправе увидеть — миг переживания, когда на радость победы накатывается волна внутренней боли.

Как показать это?

Камера Лаврова находит единственно верную точку: из осциллографа на глаза Гусева. Все остальное скрыто темным козырьком прибора. Зритель как бы остается наедине с героем и видит крупно только глаза Баталова — Гусева.

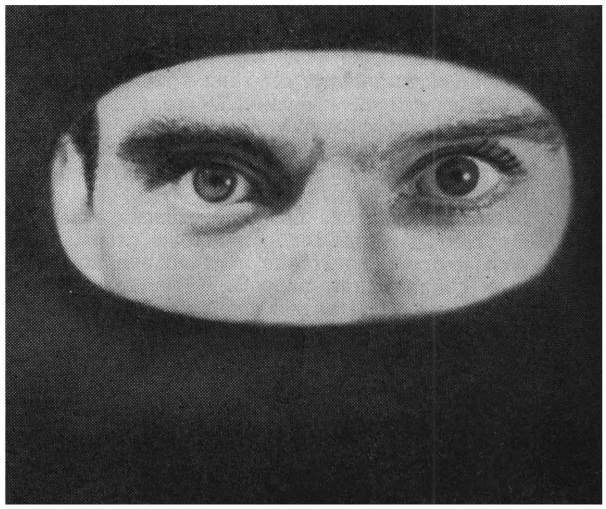
Интересно и другое. В серии эпизодов Г. Лаврову пришлось столкнуться с проблемой выразительного изображения современной техники и людей, ее создателей. Он ищет на экране художественные пропорции человека и громадных лабораторных установок.

— Физический институт — поразительное зрелище. Синхрофазотрон — огромный полукилометровый магнит. В лаборатории свободно въезжают поезда. Дремучие чащи коммуникаций, многоэтажные, соединенные трапами причудливые переплетения труб, приборов, металла, провода. Ощущение такое, будто ты попал внутрь большого радиоприемника, будучи сам высотой со спичечный коробок.

Мы много думали о том, как изобразительно передать мысль о величии человеческого ума, как создать ощущение того, что человек велик и мал среди созданного им.

Добились мы этого, использовав разницу масштабов в кадре. В «Девяти днях...» вы не увидите средних соотношений человека и техники: либо вся перспектива кадра занята синхрофазотроном, на фоне которого маленькая (но хорошо читаемая) фигурка человека подчеркивает его громадность, либо большую часть площади кадра занимает человек.

При этом необычно рисующий объектив с широким углом охвата помог усилить масштабную разницу



«Девять дней одного года»

первого и дальнего планов. Острота соотношений — основное изобразительное средство в нашей картине. Оно возникло из сценарных задач, из впечатлений, которые дал материал.

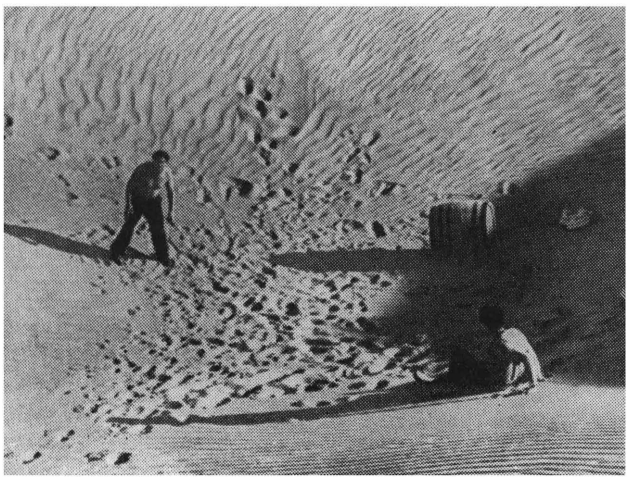
Мне кажется, что для оператора эмоциональность памяти — одно из важнейших рабочих качеств. Важно сохранить в себе ощущение от первого восприятия, с тем чтобы потом найти такую кинематографическую форму изображения, которая заставит зрителя в зале почувствовать нечто подобное.

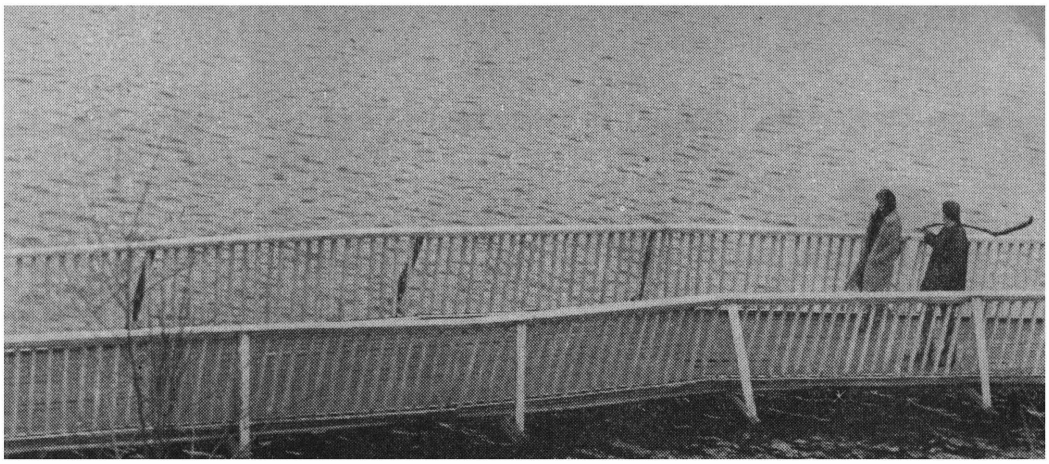
Г. Лавров вспоминает узор, странный и страшный узор обезвоженной, высохшей туркменской земли. Он может долго рассказывать о том, какие странные прожилки появляются на земле, когда она рассыхается, как это похоже на землетрясение в миниатюре. Он считает это существенным качеством оператора, для которого не всегда существует прямая цепь выводов и доводов, но всегда необходимо мышление образами.

В последнем фильме Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» кадры, снятые Лавровым в Освенциме, как будто не носят печати авторского отношения. Тысячи детских колясок, склады одежды, тонны волос удушенных и кремированных зафиксированы, кажется, с ученическим старанием выявить объем и форму предметов. Оператор отказался использовать даже простые творческие приемы: ведь достаточно уменьшить количество освещения — и бараки потонули бы в зловещей темноте. Сейчас на экране можно рассмотреть даже щели в нарах.

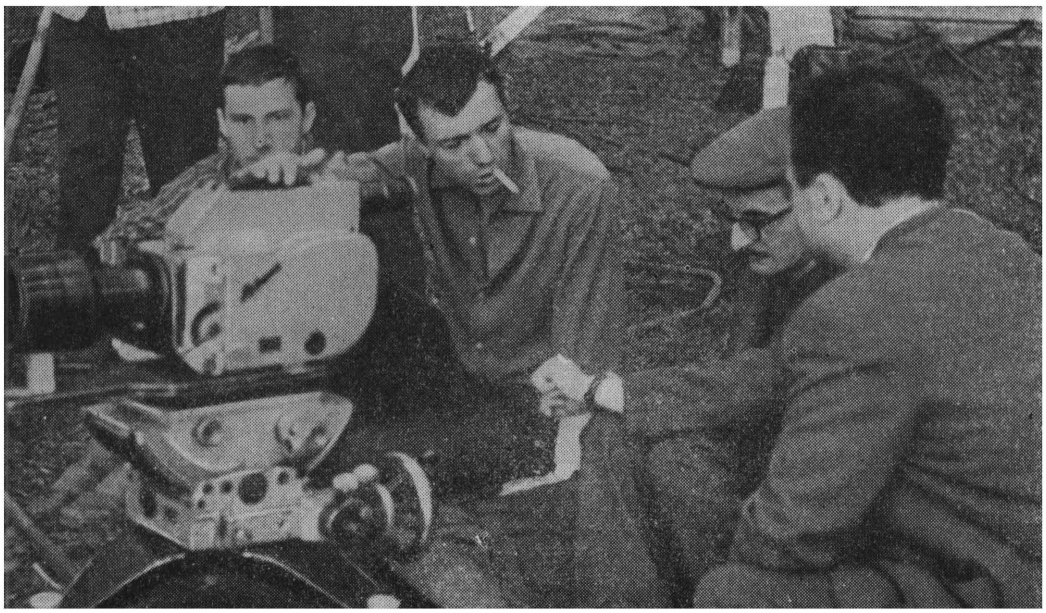
— Когда материал сам по себе драматичен, излишне усиливать его звучание изобразительными приемами. Поэтому никакой другой художественной задачи, кроме верности документальной стороне дела, мы не ставили — в панораме Освенцима гвоздь в ботинке сожженного не должен выпадать из внимания зрителя.

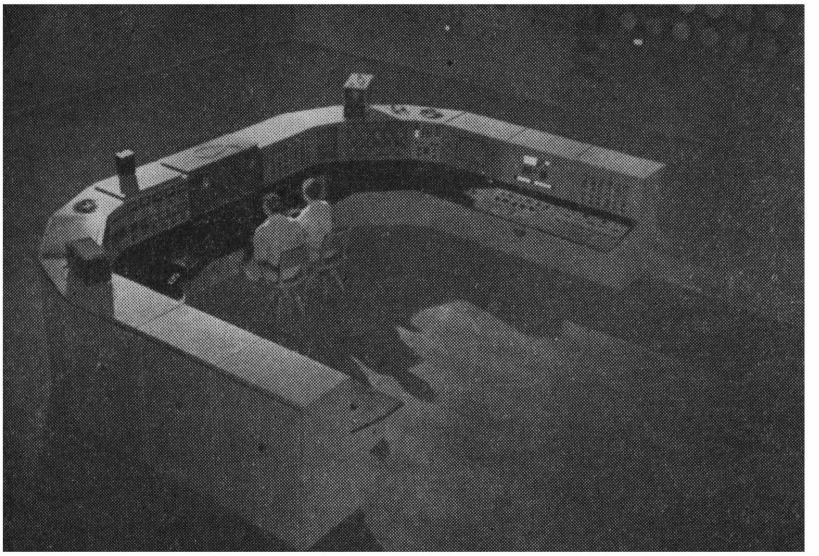
«Десять шагов к Востоку»





На съемках фильма «Июльский дождь»





«Девять дней одного года»

Сознаюсь, несколько кадров мы все-таки сняли с «нажимом», использовав инфрапленку: сплетения колючей проволоки, силуэты мрачных строений на черном небе... Как только мы поставили этот материал рядом с хроникой, то почувствовали, что хроника рядом с собой не терпит никакой фальши... Я считаю, что прием определяется только конкретностью задачи.

Сейчас я работаю над фильмом, резко отличным от того, что делал раньше. Это «Июльский дождь» режиссера Марлена Хуциева. Этот сценарий вроде реки, где главное течение скрыто и только иногда вырывается наружу. Построен он на соединении диалога с цепью событий, окрашенных восприятием героини.

В новой работе я буду искать сочетания тонов — для меня в данном случае очень важно, как одет герой, как сочетается тон его костюма с одеждой партнера, со стеной, как читаются лица в световых плоскостях. Я снял одну пробу: два человека в светлом проеме окна, на фоне занавески. На широком экране это поразило меня формальной остротой. Вообще этот фильм ставит передо мной совершенно новые задачи. Вот фрагмент сценария.

«...Неожиданно в этой поющей группе ветеранов какой-то дивизии или, может быть, целого фронта мелькнуло знакомое лицо. Лена увидела Алика. Несколько раз чьи-то спины заслонили его, потом он стал виден снова — в распахнутом пальто, без шапки. Он стоял, обнимая какого-то пожилого человека, и пел вместе со всеми. В какой-то момент Лене показалось, что он узнал ее, но поющие люди двинулись куда-то, их заслонили другие...»

Я воспринимаю все это, как кусок жизни. Вряд ли удастся снять его в прежней манере — четкой выстроенности линий. Жизнь предлагает бесчисленное разнообразие часто хаотических композиций, копии которых нельзя перенести на экран. Но можно использовать их «неповторимость», «невыстроенность» как прием, который поможет созданию достоверности в фильме. И не только достоверности. Иногда совершенно случайные наблюдения синтезируются в образе.

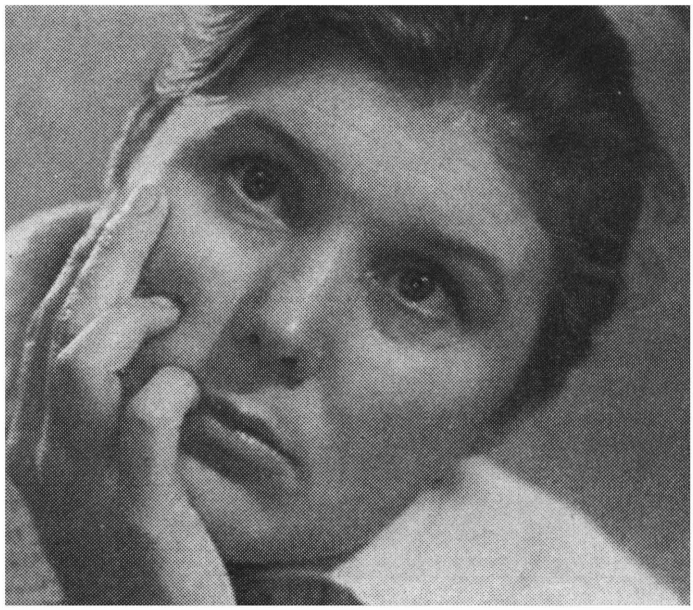
Г. Лавров как-то рассказывал о необычном зрелище, которое он наблюдал утром на Смоленской площади. Подернутое пеленой солнце матовым кругом отражалось в стеклах мчащихся автомобилей, отчего улица заполнилась блестками стремительного света.

Потом Г. Лавров листал сценарий, чтобы найти место этой искрящейся улице. Кто-то в группе пошутил — может, стоит написать сцену ради такого эффекта?.. Но подобные искушения уже не властны над молодым мастером. Он знает теперь: эффектно то, что выражает большую мысль.

И. БОГДАНОВ

На съемках фильма «Обыкновенный фашизм»

СРЕДИ АКТЕРОВ



Валентина ВЛАДИМИРОВА

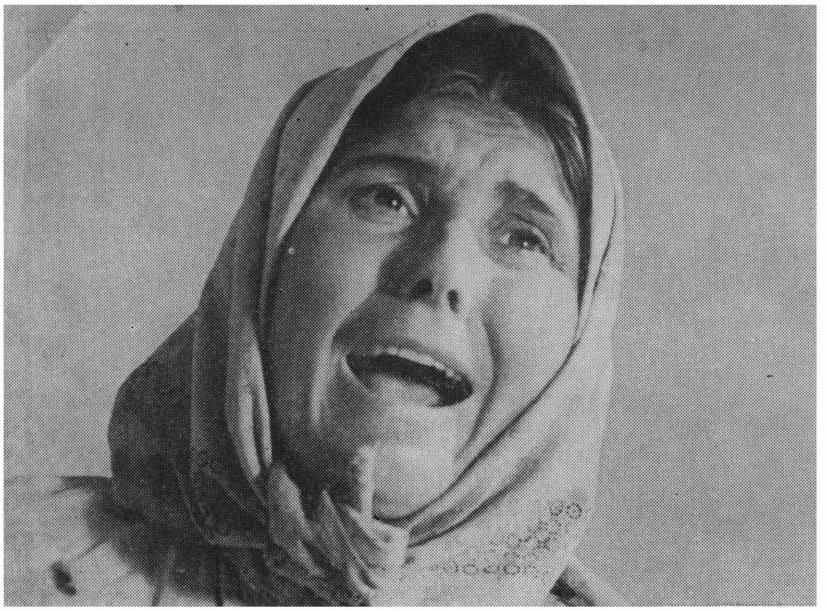
По бревнышку...

— Меня спрашивают, трудно ли мне играть моих баб... А знаете, нетрудно, как нетрудно петь песни деревенские. Я-то все это знаю, всех этих женщин. Это моя мать, тетка, знакомые по деревне. Посмотрели бы вы на Параську, мамину сестру. Как она ходит, как косу откидывает, как ноги о росу вытирает. И на дядьку моего, с его округлыми движениями, с его мягкой походкой. Сколько в нем юмора! Когда он начнет в лицах байки свои рассказывать, то и не поймешь, где правду говорит, где выдумывает. Я иногда совершенно всерьез думаю, что в нем пропал хороший актер. Это мои первые учителя и первая школа...

Когда немцев прогнали, ничего почти у нас не осталось: все сожгли. Последние дни мы уже в погребе прятались. И вот когда освободили наши деревню, начали все мазанки строить. Мы сами — мать и три сестры — строили. Уже октябрь был, по утрам изморозь ложилась на траву. А мы, девчонки, босые (обуться было не во что), шли за материалом по холодной траве. Мать стоит, плачет. Но делать нечего — надо жить как-то... Но вот что больно врезалось, застряло в памяти — это свадьбы, послевоенные свадьбы. Невеста лет восемнадцати-двадцати, и гости, одинокие голосистые певуньи. У которых мужья погибли, а другим не за кого было выходить замуж — мужчин-то в деревне не осталось. И вот эти молодые, не узнавшие материнства бабы, с их собачьей тоской по вечерам, без тепла, без ласки, поют. Поют и плачут. Не могу забыть их. Боюсь, что этих воспоминаний хватит на всю жизнь — всех моих полин и авдотий.

...Мы с Валентиной Владимировой вдвоем в просмотровом зале студии. Смотрим отрывки из фильмов, где она играла: «Все начинается с дороги», «Женщины», «Простая история», «Самый медленный поезд», «Председатель»... Странное дело, смотрим подряд, вперемежку, а кажется, что роль одна и судьба одна — трудная и близкая человеческая судьба. В каждом из фильмов — всего только эпизод, но все вместе они вдруг открывают очень определенный, очень цельный пласт жизни, складываются в биографию. В ней много горя, много обид и несправедливостей, холод и голод войны, невыплаканные вдовьи слезы и просто незадавшаяся женская доля. Но это и характер, сложившийся, сцементированный, в котором живет то кровное родство со своей землей и людьми, что единственно помогает выстоять. В котором — настоящая, от природы, доброта, способная врачевать невзгоды одним своим присутствием.

Однако неверным будет принять работы Владимировой как выстроенный ряд, где соседствуют роли-близнецы, повторяющие одна другую или вторящие одна другой. Совсем неверно. Разумеется, есть актеры, которые всегда заняты своим, насыщенным, увлекательным, но в чем-то обособленным от окружающего духовным миром. На каком бы материале ни работал такой актер, он прежде всего интересен зрителю собственными мыслями, волнениями, идеями. Так, если мы встречаемся с А. Баталовым в фильме «Свет далекой звезды», то для нас в общем не очень важны функции, приданные его герою драматургией фильма, а важен он сам, какие-то новые его размышления о жизни, которыми — мы ждем — он поделится с нами. То есть существует как бы самостоятельный обособленный уже «образ Баталова».



«Все начинается с дороги»

«Простая история»

«Женщины»

В. Владимирова, напротив, решительно отказывается от своего «я», целиком растворяется в образе. И каждый раз актриса вовлекает нас в процесс узнавания ее героинь, близких нам, когда-то встреченных, а может, еще не встреченных людей, очень разных, никак не похожих и запечатленных в совершенной конкретности жизненных обстоятельств — места, времени, судьбы, ситуации.

В полном «вживании» в образ и заключается, пожалуй, секрет поразительной легкости и, я бы сказала, абсолютной естественности актрисы. Впрочем, применительно к ней даже трудно говорить о хорошей и г р е. Она действительно живет на экране, и это не тот «фотографический» реализм, когда зрителю внушают, что, мол, все, как в жизни. Поведение Валентины Владимировой на экране так же естественно, как наша способность дышать воздухом, не замечая его.

— Мне удобно, легко в моих ролях,— говорит актриса.—Когда я уже в образе, я могу как угодно сесть, пройтись, бросить взгляд — все равно это будет теперь в характере, в натуре моей героини. Поэтому у меня не бывает одинаковых дублей во время съемки. Я никогда не отрабатываю жест заранее. Это необходимо, мне кажется, для актера, который стоит где-то рядом со своим героем. У меня же все зависит от внутреннего состояния моего и партнера — в данную минуту. Оно и рождает нужный жест.

...Владимирова рассказывает, и непременно возвращаешься к своему первому впечатлению — Екатерине Ивановне в картине «Все начинается с дороги». Хранишь ощущение поразительной документальности образа этой женщины — она приходит на стройку со своей буренкой — с ее истовым и наивным стяжательством. Вспоминаешь, как доверительно объясняет она бригадиру (когда он запрещает ей продавать молоко в рабочее время), что молоко-то ждать не может — скиснет, пропадет. И как она бежит за буренкой по выпасу, с каким отчаянным криком гонит на травы — не потому только, что здесь весь ее материальный интерес, а еще от привычной, домашней, деревенской привязанности к скотине как к живому существу. Ведь Екатерина Ивановна, в сущности, и не зла, и не жадна. Приучена уже считать да беречь копейку, и когда она вдруг не находит припрятанных где-то под матрацем денег и видит свадебный стол, украшенный — пусть немудреной — снедью, мир рушится для нее и люди уже не люди, а воры, грабители, и отчаяние перекрывает страх, и растерянно бегают глаза: «Ты! Держите его! Вот он, вор!.. Зови милицию, бригадир. Пускай все по закону!»

А утром, когда ей вручают деньги, Екатерина Ивановна смущена всем своим существом: «Степан Иванович, ведь это деньги не мои... Свои-то я нашла. Истинный бог, нашла, переложила их вечор. Вот память-то!» И уже озабочена тем, чтобы сварить пораньше картошку для ребят, разбудить вовремя, чтоб поели, пока горячая.

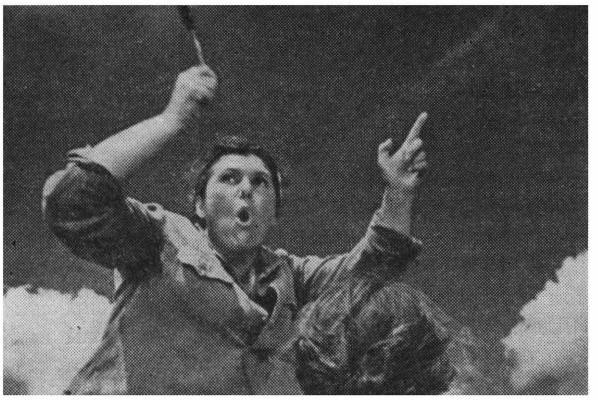
— Екатерина Ивановна досталась мне трудно. Помню, как покойный Досталь (он был постановщиком фильма) пригласил меня и спросил: «Вы, конечно, догадываетесь, какую роль мы вам предлагаем?» — «Конечно, — отвечаю.— Екатерину Ивановну».— «Нет. Дашу, жену Степана. На Екатерину Ивановну мы возьмем актрису типа Пельтцер или Зои Федоровой». Я расстроилась. Сняли пробу на Дашу. Но все-таки убедила режиссера попробовать меня на Екатерину Ивановну. Пожалуй, с Екатерины Ивановны и началась моя кинематографическая судьба...

Обычно, когда фильм закончен, сидишь, смотришь, кажется, что вот только сейчас и сыграла бы по-настоящему, в полную силу. Но после этой картины я испытала чувство удовлетворения. Может быть, когда-нибудь позже я бы иначе что-то сделала, может, и интереснее, но тогда я выложилась без остатка — все, что могла...

Но кто знает, что может актер, где его предел — сегодня, завтра?.. Он сам? Далеко не всегда, далеко не так... Их еще нужно было угадать, этих владимировских «баб», с их горькой бойкостью, когда не лезут в карман за словом; с отчаяньем их веселья, где гармошка глушит тоску; и светом не сдающейся под градом бед доброты. Но, придя на экран, они завоевали и доверие и признательность. И уже далекая Авдотья в «Простой истории», справляющая какой-то праздник — чей-то день рождения или именины — в самую косьбу, днем, в избе, где собрались разомлевшие от жары и от вышивки косари-вековухи, чтобы спеть старую песню, что пели когда-то молодыми, про то, как на позицию девушка провожала бойца... И рядом с Авдотьей — одна из последних работ — одинокая, все еще бодрящаяся, с игривыми завитушками на лбу Лиза в «Женщинах»: «Наряжаемся, причесываемся. А кто нас видит? Разве фотографию повесят на Доске почета, да и то сикось-накось».

И уже совсем отдельно, вне ряда — Мотря в фильме «Сумка, полная сердец».

— Когда режиссер Буковский пригласил меня на роль Мотри, я почти опешила: роль драматическая, а я считаюсь характерной актрисой. И вспомнился один эпизод из студенческой жизни. Когда я пришла во ВГИК, первая роль, которую мне предложили, была Фроська из «Жатвы» Галины Николаевой. Сыграла, кажется, неплохо. И после этого мне стали предлагать роли в основном бытовые. Но на втором курсе у нас три актрисы — Р. Нифон-



«Председатель»

това, М. Кремнева и я — готовили роль Катерины в «Грозе». Посмотрев мою Катерину, Ольга Ивановна Пыжова, одна из руководителей нашего курса, сказала мне: «Ты сбила нас с толку. Мы теперь не знаем, куда тебя тянуть. Может быть, ты и не бытовая, а драматическая. А возможно, в Катерине лишь выплеснулось все, что накопилось в тебе, и как драматическая актриса ты лучше уж ничего не сделаешь». За все время учебы это был первый и единственный случай. Характерные роли победили, и надолго. И вот теперь, думалось мне, я сумею снова попробовать себя.

...Мотря появляется в фильме в самый драматичный момент своей жизни — сейчас немцы расстреляют ее мужа. В страхе, в исступлении бросается она в ноги офицеру, бьется о землю, но звучит автоматная очередь, и наступает тишина... Напряженное, вытянутое лицо, чью бледность оттеняет широкий темный платок; застывшая скорбь глаз; медленный, трудный шаг...

Актриса обретает новые, незнакомые нам прежде интонации, начисто отказываясь от прежнего, казалось, уже закрепленного за ней стиля игры; стремится к самостоятельности мысли, освобожденной от наслоений литературных и кинематографических реминисценций. В Мотре живет неутолимое горе, которое она несет, как свой вечный крест. Но Владимирова способна подняться над своей героиней, чтобы показать ее трагедию как часть целого — трагедии войны.

Потребность искать естественна в любой профессии. В актерской — это необходимость: нельзя двигаться, оставаясь на месте. И даже не выходя за пределы сложившегося, если только можно так выразиться, амплуа, Валентина Владимирова удивляет нас заново на давно знакомом, как будто бы исхоженном вдоль и поперек материале. Очередной эпизод становится актерским открытием. Я имею в виду Полину Коршикову в фильме «Председатель». Ее сцена на лугу во время пахоты на коровах, с этой частушкой о «хорошей, да обманной любви», что поется не на камеру и даже не для баб, что тут же, рядом, уселись, а для себя, как говорят, от души или, пожалуй, точнее, выплескивая душу, все тяжкое, быльем не зарастающее,— этот эпизод, как бы мал он ни был по размерам, наверняка войдет в золотой фонд нашего киноискусства.

— Знаете, когда я сижу в зале, то не могу смотреть спокойно на этих «мычащих» женщин. Я-то хорошо знаю, что за всем этим стоит... Нас только две актрисы в этой и других массовых сценах. Остальные — можайские колхозницы. Пережили оккупацию, в войну потеряли мужей, сами детей воспитали. Они и были для меня критерием жизненности: если бы я выделялась чем-то среди них, сразу чувствовалась бы фальшь.

Но когда писатель Юрий Нагибин предложил мне сниматься в роли Полины, я почти сразу решила отказаться: сколько можно— одно и то же, да и эпизод совсем уж крохотный, слишком мало «места». Но Нагибин стал убеждать меня, доказывая, что в его сценариях «много пространства», всегда можно привлечь жизненный материал. Я согласилась.

Мне очень нравится фильм, мне дорога моя Полина, но все же по-прежнему грустно оттого, что все время нужно «заполнять пространство». Каждый раз ощущение, что встретил человека в поезде, только-только разговорились, а вот уже и станция и пора выходить, едва только ты прикоснулся к чьей-то судьбе. Вот отыграешь свой «кусочек», а мысли, чувства, все, что с ним было связано, долго еще преследуют, как это бывает, когда не дают выговориться до конца. Поэтому бесконечно хочется сыграть не отрывок, не фрагмент из судьбы, а судьбу целиком.

Но и о другом со страхом сейчас думаю. А что если бы Екатерина Ивановна не получилась?.. Тяжело работать, когда тебе как актрисе не верят. А первая роль так много значит. Очевидно, мне помогало то, что я работала тогда сразу после ВГИКа, еще не утратив уверенности в себе, еще сохраняя боеспособность.

Ольга Ивановна Пыжова и Борис Владимирович Бибиков научили меня работать самостоятельно. Они неустанно повторяли нам — каждый актер, как умеет, строит свой мост в искусстве. Строит тот, кто не причисляет себя к гениям, а трудится, не ожидая процентов. Мы, студенты, иногда бывали в обиде на мастеров за «недооценку способностей». Но спустя десять лет я поняла цену этой строгости и чувствую теперь, как обязана им за то, что они научили меня строить с самого берега — по бревнышку, по бревнышку...

М. ПАВЛОВА

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Л. ТАРАСОВ

Сплав документального и художественного

До недавнего времени все было ясно: телевидение — это крупный план, замедленный ритм монтажа, сиюминутность, эффект присутствия, интимность, импровизационность — ну и еще несколько простых, бросающихся в глаза признаков. Вот и вся специфика. Освой ее — и можно смело делать телевизионные передачи.

Но время неумолимо вносит свои коррективы в эту нехитрую «специфику». Размер экрана увеличивается, и крупный план сдает свои ключевые позиции. Коллективные просмотры телепередач разрушают интимность (в Англии, например, владельцы кинотеатров перед сеансом охотно показывают телехронику на большом экране). Запись на видеомагнитную пленку ликвидирует одномоментность восприятия. Ритм монтажа замедляется настолько, что иной раз монтаж становится просто ненужным: уже делаются успешные попытки вести всю передачу на одном крупном плане говорящего человека. Словом, незыблемые, казалось бы, законы перестают быть обязательными на телеэкране, специфика телевидения катастрофически «убывает». Как же быть? Без своего, особенного, присущего только ему телевидение не может существовать как самостоятельное искусство. Необходимо срочно искать иную, более глубокую специфику, которая не убывала бы по мере развития телевизионной техники, искать не в поверхностных признаках, а в недрах искусства телевидения.

Мне хочется в этих заметках обратить внимание на одну особенность телевидения, которая, как мне кажется, определяет его основу: речь пойдет о слиянии документального и художественного в единый сплав. На эту черту нового искусства за последние годы ссылались различные авторы, но делали это мимоходом, вскользь. (Несколько шире говорила об этом И. Муравьева в своей статье «Закон участия» в № 11 журнала «Искусство кино» за 1965 год.) Думается, что вопрос об органическом соединении этих двух начал заслуживает более серьезного отношения, ибо это не частный случай построения той или иной передачи, а одна из существенных сторон искусства телевидения.

Мы знаем, что в своем историческом развитии различные виды искусства стремятся к соединению: иначе не выразить правду жизни во всем ее многообразии и сложности. Возникают синтетические искусства, которые снимают ограничения отдельных видов искусства. Телевидение пошло дальше: оно не только объединяет все искусства, но и органически сплавляет документальность с художественностью.

Некоторые мои коллеги по работе на телевидении полагают, что соединение художественных передач с документальными происходит тогда, когда в политическую передачу вставляется концертный номер либо беседа с деятелями искусства. По этому поводу С. Муратов и Г. Фере иронически заметили в свое время в «Советской культуре», что завуалированные концерты под маской сельскохозяйственных новостей, развлекательные викторины с привнесением порции тяжеловесной «информации» оборачиваются откровенной профанацией больших идей.

Мне вспоминается концерт, который транслировало Ленинградское телевидение 8 марта этого года из филармонии. Диктор, ведший программу, с пафосом читал дежурные стихи об освободительной борьбе народов. А вслед за ним на эстраду вышла вьетнамская женщина и просто, взволнованно, на немножко ломанном русском языке рассказала о том, что она пережила на родной земле. И стихи, обрамлявшие ее выступление, резко дисгармонировали и по существу и по исполнению с искренними словами, идущими от сердца.

Нет, сплав художественного и документального на телевидении не во внешних, формальных при-

знаках, он глубже, органичнее, и ведущую роль здесь играет документальное начало, ибо телевидение по природе своей искусство д о к у м е н т а л ь н о е.

Вопрос о том, может ли документальная телевизионная передача быть искусством, практиками телевидения уже давно решен положительно. Недоумение вызывают запоздалые утверждения аспиранта Л. Петрова в его статье «Надо знать, что такое телевидение...» (журнал «Радио и телевидение, 1965, № 8). Автор ее уверяет, что захватывающие интервью, волнующие беседы на аэродроме и другие удачи документального телевидения никакого отношения к искусству не имеют и что, мол, это только мастерство.

Мы знаем, что присутствие за пультом управления художника — режиссера передачи — позволяет в неповторимый момент свершения события пересылать миллионам слушателей и зрителей его художественную интерпретацию. Искусство режиссера документальной передачи состоит в том, чтобы, не разбивая ощущения достоверности происходящего, внести при телевизионном показе свое ви́дение, свое отношение к действительности.

Отбирая во время передачи кадры, предусмотренные сценарным планом, телевизионный режиссер тактично и незаметно руководит зрителем в его восприятии фактов.

Деятели зарубежной кинематографии тоже отлично понимают это. Профессор Стэнфордского университета В. Николас в статье «Документальный фильм как произведение искусства» замечает: «Кинокамера документалиста при всем нашем желании не способна представить механический слепок реального события. В руках человека она неизбежно должна комментировать и интерпретировать изображение. Простое присутствие четырехугольной рамки кадра уже предполагает комментарий. Посредством интерпретации объекта действительности камера не столько регистрирует жизненную правду, сколько о т к р ы в а е т ее. В этом, в частности, состоит важнейший аргумент в защиту той точки зрения, чтобы считать документализм искусством».

Вы бывали, конечно, на технических выставках, где демонстрируются новейшие модели телевизоров. Обычно там устанавливают портативные телевизионные камеры. Они работают беспрерывно в течение многих часов. Каждый проходящий может увидеть себя на всех экранах выставленных телевизоров. Поначалу очень любопытно. Но странно: буквально через минуту-полторы интерес пропадает. В чем дело? Кажется, тут налицо все признаки «прямой» телевизионной передачи. И все же передачи нет. Есть показ возможностей телевизионной техники.

Этот пример, как мне представляется, наглядно говорит о том, что «жизнь врасплох» без участия художника не становится фактом искусства. Наоборот, когда действительность, увиденная камерой, творчески организуется, то есть подчиняется определенной задаче, мы имеем дело с произведением телевизионного искусства. Факт становится образом, воздействующим эмоционально на зрителей.

Скажем, какое искусство такая, например, популярная телевизионная передача, как репортаж о футбольном матче? Камеры стоят на раз навсегда закрепленных точках, монтаж минимальный (а если есть трансфокатор, то вообще почти никакого монтажа не нужно) — сиди и передавай в эфир все, что происходит на поле. Матч проходит увлекательно — и передача интересная, игра вялая — и телезрители вместе с болельщиками на стадионе будут скучать у телеэкрана.

Но товарищи из Кировской студии телевидения пытались однажды подойти более творчески к трансляции футбольного матча — и результаты оказались очень поучительными. Накануне встречи на магнитную пленку были записаны четыре коротких интервью: с тренером, вратарем, защитником и нападающим местной команды.

Тренер сказал: «Наша задача — измотать противника в первом тайме, придерживаясь тактики обороны и сберегая силы. Во втором тайме резко изменить характер игры за счет активизации нападения».

Вратарь признался, что он больше всего боится исключительно точных, сильных и неожиданных ударов правого крайнего гостей. Защитник заверил, что он постарается помочь своему коллеге и выключит из игры опасного бомбардира. Центральный нападающий раскрыл секрет своей тактики: он будет смещаться во время игры направо и попытается выиграть единоборство у малотехничного защитника за счет дриблинга и большого набора финтов.

Телезрителям показывался только второй тайм. Перед его началом на фоне различных планов стадиона была «обнародована» запись интервью. Сидящие у домашних экранов оказались в более выгодном положении, чем любители футбола на трибунах: с тактическим планом игры были ознакомлены только телезрители. А дальше весь монтаж и комментарий матча строился так, что можно было наглядно проследить, как выполняются обещания членов команды. Показывались отличные проходы центра нападения к воро-

там противника, борьба форварда с технически слабым защитником. Обращалось внимание на вратаря, следившего за опасным бомбардиром гостей. Видно было взаимодействие защитника и вратаря, предупреждающее точные удары по воротам. Команда кировчан играла строго по плану, разработанному тренером, и на экране не раз появлялось крупным планом его взволнованное лицо, выражавшее удовлетворение ходом матча.

Телезрители писали потом, что это была очень интересная передача.

Но что самое удивительное — болельщики на стадионе, как выяснилось позже, несмотря на победу своей команды, были недовольны игрой, считая ее страшно скучной и неинтересной.

Должно быть, нельзя поставить знак равенства между тем, что происходило на стадионе, и тем, что показывалось по телевидению. Отбор фактов, их комментарий, та небольшая доля вмешательства, которую позволили себе создатели передачи, превратили репортаж о событии во что-то большее. На глазах у телезрителей рождалась новая форма, документальное — то есть факт — слилось с осмыслением его, с авторской мыслью, с авторской интерпретацией, и передача стала истинно телевизионной, она приобрела черты искусства телевидения.

Опыт показывает, что поиски неизведанных закономерностей, скрытых внутри документального телевидения, делают репортаж из жизни более художественным, чем «оживляющие» вставки в виде мультишапок, смешных рисунков и бойких эстрадных песенок, якобы превращающих событийную передачу в явление искусства.

Даже при беглом взгляде на еженедельную программу отчетливо видно, что в телевидении документальные и художественные, точнее будет сказать — игровые, передачи чередуются словно в прихотливом калейдоскопе. Рядом с живыми людьми, пришедшими в студию из цехов заводов, с полей, из лабораторий, в другой передаче действуют актеры, играющие образы этих же людей — наших современников. Мало того, сегодня актер действует на телеэкране в роли, а завтра он же выступает от своего имени. Это приводит к тому, что актер в телевидении всегда воспринимается не только как исполнитель, лицедей, но, в первую очередь, как реальный человек. Очень хорошо по этому поводу заметил ленинградский театральный критик С. Цимбал: «Если вдуматься в то, что происходит на современных телеэкранах, нетрудно понять, что само восприятие зрителей, вероятно, независимо от их воли, нередко стирает грань между передачами художественными и нехудожественными».

На экране знакомая всем девушка-диктор. Она предоставляет слово молодому инженеру. Он сидит за столиком в студии со своими товарищами. Они обсуждают план предстоящего туристского похода. Поначалу кажется, что это обычные выступающие, приглашенные в телестудию для беседы. Но вот они встают и начинают иллюстрировать свой рассказ действием — и зритель догадывается, что перед ним актеры. Идет спектакль Центральной студии «Наедине с Большой Медведицей». Этот обнаженный прием — вмешательство реального диктора в вымышленную историю — органичен только на телевидении, только оно в состоянии оправдать, выдержать подобный сплав реальности и вымысла. Но ведь все могло быть построено иначе (а так было, в частности, в программах «Горизонта»): со зрителями беседуют настоящие участники похода, а их приключения раскрываются документальными кинокадрами. И попробуйте сказать с достаточной точностью, какая передача — произведение телевизионного искусства, а какая — наоборот...

В советском телевидении уже есть положительный опыт обратного — введения в документальную передачу образа литературного героя, роль которого исполняет актер — например, Матвей Крапива в сельскохозяйственных передачах Львовской студии телевидения. Четвертый год Матвей Иванович, «опытный хлебороб», студийный «народный контролер», посещает совхозы и колхозы, вступает в контакт с различными людьми, ведет полемику с руководителями хозяйств, критикует их действия, помогает советами. И это вторжение актера в жизнь, отражаемую телевизионными средствами, не воспринимается как натяжка, как фальшь. У Матвея Ивановича большая почта: телезрители обращаются к нему, как к живому человеку. Ибо слияние жизни с искусством на телеэкране — явление органическое, лежащее в основе телевидения.

Можно сказать, что на телевидении происходит буквально экспансия документализма. Уже самые первые телевизионные опыты не обходились без документальных фотографий, а затем в передачи стали включаться специально снятые кинокадры и сцены, подсмотренные в жизни с помощью передвижных телевизионных станций. Возможности и варианты соединения игровых эпизодов с фото, с киносюжетами и внестудийными вставками поистине неисчерпаемы: в любой телевизионной передаче вы найдете какой-либо из этих элементов телевыразительности. Одними примерами можно было бы заполнить целый том. Да и эмпирическое перечисление ничего не даст. Необ-

ходимо серьезно заняться выяснением внутренних закономерностей использования в телевидении этих средств выразительности. Надо заметить, что уже делаются некоторые попытки разобраться в этом вопросе (см., например, статьи А. Дергачевой «Фотография в телевизионной постановке» и автора этих строк «Фотография на экране», опубликованные в разные годы в журнале «Советское радио и телевидение»).

Иногда волею авторов жизнь и вымысел о т к р ы т ы м п р и е м о м переплетаются, соединяются в единый сплав. Но здесь необходимо оговориться: я вовсе не выступаю защитником тех, кто пытается использовать эту документальную особенность телевидения, с к р ы в а я прием переплетения жизни и вымысла. Всякий понимает, какая нестерпимая фальшь возникнет в таком случае на маленьком экране.

В различных студиях страны уже имеются ростки новой телевизионной драматургии, сочетающей документ с художественным вымыслом, и это передачи, всегда вызывающие живой отклик аудитории.

Лет шесть назад в Ленинграде общественно-политическая редакция показала «документальную драму» под названием «Вера в товарища». В ней были воспроизведены события, происшедшие на одном из заводов города. Молодой рабочий, получив первую в жизни получку, попал в компанию «дружков», выпил немного и в результате совершил прогул. Его уволили. Юноше пришлось столкнуться с равнодушием некоторых руководителей. Но он, по существу, хороший, честный парень, только что начинающий свой трудовой путь. За молодого человека стали бороться истинные друзья, комсомольские организации, и в конце концов удалось восстановить его доброе имя.

Спектакль был разыгран актерами, а после окончания его зрители увидели в студии подлинных участников событий. Были высказаны различные мнения о случившемся. Мы узнали о дальнейшей судьбе юноши.

В передаче было много недочетов: слаб был драматургический материал, не блистал находками режиссер... Но в целом это была неожиданно свежая, волнующая работа, главным образом потому, что документальное событие обрело своеобразную, истинно телевизионную форму. Без беседы с живыми людьми в конце передачи спектакль был бы просто посредственным зрелищем. Документальный финал вдруг сделал передачу интересной, вызвавшей много писем.

На Центральном телевидении есть энтузиаст документально-художественной публицистики — режиссер М. Орлов. Ему удалось на примере инсценировок газетных очерков доказать, что даже отсутствие драматургии в общепринятом смысле слова иногда не препятствует успеху. Это происходит тогда, когда принцип показа актуальных событий выдержан актерами точно, с тонким чувством меры, увлеченно, искренне. «Открытие режиссера» — так озаглавил свою статью В. Деревицкий в одном из февральских номеров газеты «Советская культура». В ней подробно рассказано о творческих принципах М. Орлова, о его достижениях в документально-художественном жанре.

Большая работа в этом плане ведется на Омской студии телевидения. Главный редактор общественно-политического вещания Ф. Володарский и режиссер В. Шорохов в своих выступлениях в прессе поделились опытом постановок типично телевизионных спектаклей, которые они назвали «драмой с открытым финалом». На основе действительных событий пишется телевизионная пьеса. Когда действие доходит до кульминации, спектакль обрывается, в студию приглашаются живые герои — они в импровизационном разговоре завершают пьесу. Так был решен сценарий «Цена совести» — о работнице одного из совхозов Омской области, женщине сильной, мужественной, прожившей трудную, суровую жизнь. По этому же принципу была осуществлена постановка «Путь вперед и ухабы», рассказывавшая о тех, кто мешает движению за коммунистический труд. Эти и другие документальные пьесы Омской студии телевидения буквально всколыхнули зрителей. Даже по поводу передач о сельском хозяйстве, которые были показаны в форме новелл, в студию посыпались письма, в которых горячо говорилось о самом существенном и важном, что волнует людей по-настоящему.

«Драма с открытым финалом» показывает зрителям не результат событий, а самый процесс действительной жизни. Она подкупает возможностью соучастия в действии, неотрепетированностью ее документальной части. И это производит сильное впечатление.

«Я убежден, что именно здесь, на стыке традиционной драматургии и документального репортажа,— делает вывод В. Шорохов,—лежит будущее телевизионной драматургии» («Советское радио и телевидение», 1965, № 12).

Подобные же мысли высказывают мои коллеги из Ярославля, Усть-Каменогорска — все, кто в своей практике имел дело с документальными драмами, новеллами, притчами и т. д. Они считают, что это настоящий «телевизионный театр, за которым будущее».

К сожалению, на многих наших студиях еще очень робко берутся за создание таких передач. Где-то считается, что это прихоть отдельного режиссера или редактора, своего рода чудачество.

Мне хочется еще раз подчеркнуть, что сплав документального и игрового начал — один из естественных жанров телевидения. И разновидностей такого жанра может быть неисчислимое множество. Вспомните лучшие передачи «Голубого огонька», «КВН», «Турнира СК», «Самоцветов», «Встреч в Доме актера»... Это ведь тоже документально-художественные передачи!

Поиски в этом направлении уже давно ведутся и за рубежом. Интересен опыт Пражской студии телевидения — программа «Три хлопца в хате». Она продолжалась восемнадцать месяцев и была самой популярной драматической передачей в Чехословакии. Ее героями были дед, внук и сын.

Вот что рассказывает чехословацкий телевизионный критик Душан Гавличек:

— Перед тем как начать работу над пьесой, авторы выехали в небольшое село, познакомились с людьми и проблемами. Такие поездки они повторяли перед каждым выпуском. Таким образом, в центре внимания все время были самые актуальные для деревни темы. Выдуманные персонажи как бы существовали в реальной действительности, живя самостоятельной жизнью. Вначале они были холостяками, затем все трое женились. Зрители в своих письмах присылали им тысячи советов. Менялись не только герои. В процессе передачи менялись и симпатии зрителей. Поначалу самой популярной фигурой был комический дед. Затем, по мере того как на первый план в этих пьесах стали выдвигаться проблемы моральные, наибольшим уважением телезрителей стал пользоваться отец — честный человек, который всем говорил правду в глаза.

Серия стала приобретать публицистическое звучание. На протяжении полутора лет зритель так свыкся со своими героями, что, когда диктор объявил о завершении серии, возмущению зрителей не было предела: беспрерывно трещал телефон, на стол редактора ложились телеграмма за телеграммой. Это было похоже на расставание с самыми близкими людьми.

И критик делает вывод: «Публицистика, решенная художественными средствами,— может быть, это и есть один из путей телевидения к искусству».

Беседа с Душаном Гавличеком состоялась в марте прошлого года. Но еще за пять лет до этого чуткий исследователь телевидения Вл. Саппак, размышляя о путях преодоления «жилищного кризиса» на Парнасе, предполагал, что телевидению предстоит еще сделать следующий шаг: от правды факта — к правде образа, от честной журналистики — к реализму. Возможно, что «документальное телевидение» и «художественное (игровое) телевидение», говорил Вл. Саппак, «могут встречаться, образовывать самые неожиданные сочетания. Они могут дать — на высшем этапе — некий синтез».

Слова эти звучат пророчески!

Хроника телевидения

АНГЛИЯ

Весной текущего года по Первой телесети была показана 50-минутная передача «Сибирь — великий эксперимент», подготовленная советскими и английскими телеоператорами в Новосибирском академгородке.

Еженедельник «Рэдио Таймс» поместил на своих страницах широко иллюстрированную статью одного из творческих организаторов передачи— Вайзмана. Вайзман называет эту программу «уникальной» и отмечает, что она является вкладом в развитие англо-советских культурных связей.

●

Видеомагнитная пленка или «живая» передача — что лучше? Этот вопрос продолжает мучить многих английских постановщиков драматических телепередач. До 1965 года многие телепостановки шли в записи на видеомагнитную пленку или заснятые на киноленту и тщательно смонтированные. Однако с прошлого года возобновился «живой» показ телепьес цикла «30-минутный театр». Постановщики этого цикла считают, что актеры, участвующие в «живых» передачах, получают дополнительный стимул: зная, что пьеса идет сразу же в эфир, они играют лучше, чем во время записи ее на пленку.

ВЕНГРИЯ

Венгерское и Баварское (ФРГ) телевидение совместно работают над созданием двух телефильмов — портретов великих музыкантов. Называются они «Карл Орфф» и «Бела Барток за роялем». Съемки первого фильма проводятся в Будапеште (режиссер Питер Пилли), второго —в Мюнхене (режиссер Адам Хорват).

ГДР

Многосерийный телефильм «Доктор Шлютер» пользуется как в стране, так и за границей большим успехом. Фильм рассказывает о жизненном пути немецкого интеллигента во времена фашизма и в послевоенные годы. «Золотым венком» Телевидения ГДР награждены авторы серии Карл-Георг Эгель, Ахим Хюбнер, Отто Колус, а также исполнители главных ролей Отто Мелис, Ханс-Петер Минетти, советская актриса Лариса Лужина, Вольфганг Лангхоф и Гюнтер Айзингер.

ДАНИЯ

В связи с юбилейной датой — днем рождения великого датского писателя-сказочника Ганса Христиана Андерсена — телевидение познакомило зрителей с новым фильмом— «Приключения моей жизни». Фильм рассказывает о детстве Андерсена, годах его обучения в Копенгагене, его творческой зрелости.

Фильм создан на основе огромного документального материала: рисунков, картин, фотографий.

Режиссер фильма Йорген Роос. Музыка Эрика Тарпа.

ИЗРАИЛЬ

Весной этого года в Израиле вступила в действие первая телевизионная служба (она создана на средства английской ветви семьи Ротшильдов). По ней передаются исключительно образовательные программы, уроки математики, физики, английского языка, химии и других учебных дисциплин. Пока эти экспериментальные программы принимают лишь 30 школ, впоследствии, после изучения эффективности учебного телевидения, число школ будет расширено. Правительство Израиля, ранее сопротивлявшееся введению в стране телевидения, дало наконец согласие на строительство Дома радио и телевидения в Иерусалиме.

ИТАЛИЯ

Известный итальянский телекритик Франко Де Люкки в статье, опубликованной в журнале «Радиокорреьере», пишет, что наиболее популярным жанром на итальянском телевидении являются инсценировки романов с продолжением. Он приводит длинный перечень наиболее удачных, с его точки зрения, постановок. Среди них — адаптированные для телевидения романы Достоевского «Униженные и оскорбленные», «Идиот», «Преступление и наказание», «Капитанская дочка» Пушкина, «Воскресение» Толстого. В настоящее время, пишет Де Люкки, итальянское телевидение выпустило инсценировку романа Гончарова «Обломов».

ПОЛЬША

Первый выпуск польской «Телевизионной газеты» состоялся в начале января 1958 года. В марте текущего года был показан трехтысячный выпуск. «Телевизионная газета» стала самой популярной передачей, которую теперь смотрят ежедневно десять миллионов зрителей.

●

«Пером и углем» — так называется постоянная рубрика Краковского телевидения, посвященная архитектуре и живописи. Вот уже более года каждое второе воскресенье месяца декан архитектурного факультета Краковского политехникума Виктор Зин рассказывает перед телекамерами об увлекательных эпизодах из истории польского искусства, сопровождая рассказ иллюстрациями, которые он тут же рисует. Смысл своей работы Виктор Зин и режиссер передачи Чеслав Крушельницкий видят в том, что рисунок возникает во время беседы со зрителем, который как бы присутствует при рождении интерьера или картины от первого штриха до уже законченного произведения.

Эти передачи, первоначально предназначавшиеся для детей, Виктор Зин ведет и для взрослых.

●

Грузинский режиссер Константин Цицишвили, поставивший на Варшавском телевидении пьесу Марка Розовского «Чудесный вечер», а затем поэтический фильм «Портрет», закончил работу над вторым фильмом— «Иллюзия». В нем снимались Збигнев Цибульский, Иоланта Умельска и мим из Вроцлава Марек Голембиовский.

●

«Конец игры» был девятым отрывком многосерийного телевизионного фильма «Ставка, бóльшая, чем жизнь», который в течение года показывал варшавским телезрителям телевизионный Театр приключений. «Ставка» должна была закончиться еще в июне прошлого года на шестом отрывке, но популярность бесстрашного капитана Клоса (актер Станислав Микульский) оказалась столь огромной, что телевидению пришлось продолжить серию.

США

«Сегодня вечером вы увидите первую подлинно цветную телевизионную программу» — эти слова известного американского певца и актера негра Сэмми Дэвиса-младшего, произнесенные в январе нынешнего года с экранов телевизоров, возвестили рождение новой программы Эн-би-си — «Сэмми Дэвис шоу», первой самостоятельной негритянской программы в США. Нельзя сказать, что до этого дня негритянские актеры не выступали по телевидению, но еще ни разу ни одному негру не удавалось выступить с целой постоянной программой, тем более такому, как Сэмми Дэвис, чье имя фигурирует в черном списке ку-клукс-клана сразу же после имени Мартина Лютера Кинга.

В первой программе выступили в знак солидарности известные «белые» актеры Элизабет Тейлор, Ричард Мартон, Дин Мартин, Фрэнк Синатра и Джерри Льюис.

●

На страницах американской прессы широко обсуждается телесезон 1965/66 года и перспективы сезона 1966/67 года. Истекший сезон характеризуется «оцветнением телевидения», но, пишут американские телекритики, для голливудских студий характерен лишь один цвет — алая краска стыда. Даже те, кто принимает непосредственное участие в подготовке и выпуске телевизионной продукции, признают, что большая часть фильмов этих студий значительно ниже среднего качества. Особенно комедийные.

●

Американская телесеть Си-би-эс выступила с официальным опровержением слухов о том, что в ее лабораториях нашли способ записывать звук и изображение на грампластинки. Однако, пишет американский еженедельник «Верайети», известно, что лаборатории Си-би-эс, «Рэдио Корпорейшн оф Америка», «Вестингауз» и других электротехнических компаний США ведут в этом направлении большую исследовательскую работу.

В связи с распространившимися слухами об изобретении Си-би-эс видеогрампластинок для проигрывания с помощью обычного телевизора, японская компания «Сони» провела пресс-конференцию, на которой продемонстрировала диски — на них, как на видеомагнитную пленку, записываются изображения.

ФРАНЦИЯ

Весной этого года в Канне проходил организованный французским телевидением Международный рынок телепрограмм, в котором приняли участие телеорганизации 60 стран. В нем впервые участвовали представители советского, итальянского, английского и японского телевидения.

Зарубежная пресса многократно отмечала, что Международный рынок телепрограмм имеет не только коммерческое значение — это своеобразный форум, на котором творческие работники телеорганизаций различных стран мира обмениваются мнениями по теоретическим проблемам и практике телевидения.

БИБЛИОГРАФИЯ

И. КОПАЛИН

Мысли о прочитанном

С огромным интересом и с большой радостью читаешь эту книгу*.

С интересом потому, что даже нам, друзьям и соратникам Вертова, близко стоявшим к нему, работавшим с ним, не были известны многие его записи в дневнике, многие его мысли о судьбах документального кино, смелые проекты и планы. С радостью — потому что наконец-то публикуется то, что давно должно было стать достоянием широкой кинематографической общественности.

Конечно, и сейчас кто-нибудь станет с усмешкой морщиться над ранними манифестами «киноков», над колючим задором Вертова, над многим, что рождалось в ходе острых дискуссий тех далеких лет. Но пусть вспомнят они поиски Маяковского и Эйзенштейна, Кулешова и фэксов и пусть по достоинству оценят не то, что впоследствии переоценил и сам Вертов, а то, что значили его работы для развития советского и мирового документального кино — все то, что он сделал для развития и утверждения этого вида искусства!

Здесь мне хочется особенно отметить большую и, я бы сказал, благородную работу, проделанную составителем книги С. Дробашенко по отбору материалов для сборника, и особенно его кропотливое исследование каждой записи, каждого документа. И большое спасибо Е. И. Вертовой-Свиловой, собравшей и сохранившей эти бесценные документы!

Вступительная статья С. Дробашенко — это умелое исследование, правильно оценивающее ранние работы Вертова, которые в течение ряда лет охаивались одним словом — формализм.

Расположенные составителем в хронологической последовательности статьи, речи, записи дают ясную картину формирования и развития творческих взглядов Вертова, от первых манифестов с их ошибочными утверждениями и требованиями до больших философских выводов, сделанных из практического опыта, выводов глубоко партийных и страстных.

Вступительная статья помогает правильному осмыслению творчества Вертова, его непрерывных исканий, его борьбы за место хроники и документального кино в ряду других видов искусства, за место в культурной и политической жизни народа.

Читаешь книгу и как бы открываешь незнакомые доселе черты его творчества — черты исследователя, теоретика, философа.

Неоценимое значение имеет эта книга, и особенно теоретические высказывания ее автора по проблемам мастерства, для воспитания молодых документалистов. Здесь и удивительно интересное и точное определение Вертовым шести стадий монтажа, его мысли о съемках скрытой камерой, о роли звука, текста и т. д. А как ценны и глубоки высказывания

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, М., «Искусство», 1966.

Вертова по организационно-творческим вопросам (вспомните: фабрика фактов, творческая лаборатория, звуковоспроизводящая станция и другое). Его замечания о своих работах, анализ этих работ — ведь это целая школа для документалистов многих поколений, неоценимое пособие для студентов нашего ВГИКа!

Много лет я работал с ним, знал и разделял его взгляды, но сейчас, читая вновь даже ранее знакомое, поражаешься широте взглядов и мыслей Вертова, его эрудиции, полету его художнической фантазии, его проницательности! Как он умел смотреть далеко вперед и видеть то, что стало реальностью только через много лет. Ведь еще в 1925 году он не только мечтает о звуке в кино, но и пишет о звуке как о компоненте, обогащающем достоверность документального фильма. В статье «Киноправда» и «Радиоправда» (1925) Вертов писал: «Мы выдвигаем агитацию фактами не только в области зрения, но и в области слуха... Если по отношению к зрению у нас кинонаблюдатели фиксировали киноаппаратами видимые жизненные явления, то здесь придется уже говорить о записи слышимых фактов.

Мы знаем звукозаписывающий прибор — граммофон. Но есть и другие, более совершенные звукозаписывающие приборы; они записывают каждый шорох, каждый шепот, шум водопада, речь оратора и т. д.»

И когда появился звук и разгорелись споры о творческом использовании этого нового компонента фильма, Вертов и другие «киноки» смело ринулись на эксперименты, вынесли звукозаписывающий аппарат из стен павильона и на ряде документальных фильмов доказали правильность прогнозов Вертова. Сам же Вертов в фильме «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») дал блестящие образцы звукового репортажа, о которых так восторженно отзывался Чаплин.

Неоценимы мысли Вертова о съемке людей, о кинонаблюдении, о техническом оснащении кинодокументалистов, о Ленинской пропорции в кинопрограммах театров, о съемках скрытой камерой и т. д.

Становится еще более ясным, что все теории «киноправды», возникшие и ставшие модными сейчас на Западе, есть не что иное, как подражание Вертову, использование его методов, часто извращающее их сущность.

Появление этой книги ценно и тем, что поможет восстановить приоритет советского документального кино во многих областях этого вида искусства и охладит пыл тех, кто пытается выдавать метод и теорию Вертова за свои «школы» и «открытия».

Художник-поэт. Таким был Вертов в искусстве. Подобно Маяковскому, он поэтическим взором оглядывал новую жизнь, рожденную Октябрем, и воспевал эту жизнь в своих работах, утверждая жанр поэтического документального фильма. Все его творчество было глубоко партийным и народным. Он первым создал фильмы о Ленине, и ленинская тема, пронизывая все его произведения, особенно торжественно и проникновенно прозвучала в фильме «Три песни о Ленине», ставшем вершиной творчества Вертова.

Жизнь Вертова — это непрерывные поиски все новых и новых путей и открытий в любимом искусстве.

«Статьи, дневники, замыслы» — это лишь часть литературного наследства, оставленного нам Вертовым. Еще многое не рассказано об этом замечательном художнике и человеке. Целую книгу можно было бы написать о его чутком отношении к молодежи, в которой он видел продолжателей своего дела. Автор этих строк никогда не забудет, как бережно, внимательно и любовно воспитывал он нас, тогда еще не оперившихся киноптенцов, как окрылял своим доверием, поручая нам ответственную и сложную работу.

Еще не раскрыта глава о содружестве Вертова с оператором М. Кауфманом, чье имя неотъемлемо от таких фильмов, как «Киноглаз», «Шестая часть мира», «Человек с киноаппаратом», «Одиннадцатый» и других, в которых оригинальность замысла находила блестящее воплощение в неистощимых технических поисках М. Кауфмана.

Еще ждет исследователей история создания группы «киноков», их целеустремленность в показе на экране правды, в поисках новых форм, в открытии новых жанров.

Судьба Д. Вертова была трагична, особенно в последние годы его жизни. Больно читать об этом в его дневниках. Эта боль вызывает ответную боль в наших сердцах. И долго и мучительно думаешь о том, кто же причинил Вертову столько страдания? Сам он не называет конкретных виновников, вернее, называет не истинных виновников. Он говорит о директорах студий, о редакторах, о бюрократах и т. д. Но не только они решали его судьбу. Решали судьбу художника условия культа личности. Но Вертов об этом не пишет. Он с гордостью говорит, что партия и правительство ценят его труд. В книгу не включены записи из его дневника об отвратительном собрании на Центральной студии документальных фильмов, когда Вертова обвиняли в космополитизме, в том, что он наносит вред советскому документальному кино и т. д. Это было собрание, после которого Вертов долго не мог прийти в себя.

Мне кажется, что боль, звучащая со страниц его дневников, заставляет нас всех подумать: как же порой не бережем мы друг друга! Как легко иногда бросаем товарищам по работе незаслуженные обвинения, наносим обиды и только после их смерти начи-

наем вспоминать все то доброе, что сделано ими в жизни, в искусстве. Так было и с Вертовым, и тем ценнее появление этой книги, со страниц которой предстает перед нами великий художник, прекрасной души человек, неутомимый искатель нового.

И как точны и верны его слова, как бы обращенные к потомкам, его последнее напутствие молодым:

«Цени не приобретателей, а изобретателей. Помни о первой паровой машине, о первом поезде, о первом аэроплане.

Различай проходку подземного туннеля от приятной поездки в вагоне метро.

Противодействуй легкой наживе. Дай сеятелям пожать плоды своих трудов. Поощряй искусство смелых садовников, а не искусство срывающих яблоки».

Он был смелым садовником. Будем же растить оставленный нам сад. И будем надеяться, что это только первая книга записи его мыслей, остальное наследство ждет исследователей.

В. БОЖОВИЧ

Художник и время

В серии «Мастера зарубежного киноискусства», которую выпускает издательство «Искусство», вышло уже немало интересных и полезных книг. Богатые фактическим материалом, содержащие ценную информацию о творчестве художника, описание и анализ его картин — эти небольшие томики пользуются успехом у читателя и не залеживаются на книжной витрине. В их ряду особое место принадлежит монографии В. Шитовой о Лукино Висконти *. Книга эта знаменует собой переход от информационно-описательного изложения к исследованию историко-проблемного характера. При этом серьезный, научный подход к избранной теме не мешает живости и свободе литературного стиля.

Фигура Висконти-художника возникает на широком историческом фоне, его творчество осмысливается в связи с общими процессами, происходившими в итальянском кино и итальянском обществе на протяжении послевоенного двадцатилетия. Это книга не только о художнике, но об искусстве. Не только об искусстве, но об эпохе.

Наше киноведение смыкается ныне с другими областями искусствознания, выходит на простор общих эстетических закономерностей и проблем. Думается, не случайно такое значение приобретают работы, написанные на материале итальянского кино, которое оказалось в авангарде общекультурного развития послевоенной Европы. Для советских искусствоведов (как и для зрителей и для читателей) прогрессивное итальянское кино предоставляет благодатный материал для размышлений, в которых сказывается глубокая личная заинтересованность в судьбах демократического, антифашистского искусства, переживающего сложную и многообещающую драму идей.

Для тех, кто еще не читал книгу В. Шитовой, мне хочется привести несколько цитат, показывающих, с какой проницательностью и литературным блеском раскрывает автор характерные черты времени. Речь идет о духовных процессах тех лет, когда Италия вынашивала антифашистскую революцию.

«...Фашизм делал все, чтобы вобрать человека целиком. Можно сказать и иначе: фашизм делал все, чтобы наполнить человека целиком. Он вытеснял персональные свойства личности, опустошал ее, чтобы ее наполнить. Даровал идеалы, освобождающие от личной ответственности (ответственность перекладывалась на идеал). Даровал сознание собственной значимости, возвышал в собственных глазах (ты один с идеей и с государством; ты сопричастен им). Фашизм так или иначе снимал проблему человеческого одиночества, всегда встающую в буржуазном обществе столь остро; он не просто строил людей в ликующие колонны или в отряды чернорубашечников, он давал нравственное удовлетворение, давал вот это самое распирающее чувство сопричастности. Фашистская идеология «выполняла» человеческую личность, как при отливке расплавленный чугун, выжигая воск, «выполняет» собой глиняную форму» (стр. 11).

В другом месте В. Шитова пишет:

«Каждый, в ком росло отвращение к действительности искаженной, мистифицированной до ряда барабанных формул, прежде всего испытывал потребность услышать естественный, не пропущенный через обессмысливающий фильтр фашистской пропаганды голос — и свой собственный и голос тех, кто рядом. Все более и более ощущалась необходимость восстановления живой общественной среды. В числе тех исторических данностей, которые определили возможность и закономерность рождения нового итальянского кино, называемого неореали-

* В. В. Шитова. Лукино Висконти, М., «Искусство», 1965.

стическим, это восстановление представляется существенным и недооцененным» (стр. 9—10).

Так возникает в книге сопоставление фашизма и антифашизма в их отношении к личности и обществу. Через это сопоставление, через конкретные социальные процессы раскрываются исторический генезис неореализма, его идейное и художественное своеобразие.

В. Шитова прослеживает связь между эволюцией итальянского киноискусства и общим историческим—экономическим и политическим— развитием страны, изменениями ее «общественного климата». Вот как она характеризует духовную атмосферу «экономического чуда»:

«Страну, голодную и недовольную, кормили, чтобы она была довольна. Чтобы люди сидели по домам, женились, стряпали, смотрели телевизор, рассуждали о политике и футболе в семейном кругу. Отчуждение «простого человека» от исторической жизни совершалось не без приятности. Его, этого человека, соблазняли полной свободой в собственных четырех стенах. На его душу никто не претендовал — живите себе» (стр. 137).

И автор убедительно показывает, как из ситуации общественной изолированности отдельного человека закономерно вырастает идейно-художественная проблематика такого фильма, как «Рокко и его братья».

Работа В. Шитовой равно далека как от вульгарного социологизма, так и от понимания истории искусства как имманентного, замкнутого в себе самом процесса. Она рассматривает процесс диалектически, и потому внутренние трудности, с которыми столкнулся неореализм в середине 50-х годов (и которые поставили в тупик некоторых наших исследователей), не являются для нее неожиданными или загадочными. Значение творчества Висконти она как раз и усматривает в том, что этому художнику (одному из инициаторов неореализма) было свойственно стремление преодолеть некоторые особенности неореалистического метода, которые к середине 50-х годов обнаружили себя как препятствие к дальнейшему развитию итальянского кино.

Из всего сказанного выше вовсе не следует, будто я во всем согласен с автором монографии о Висконти. Разногласия есть, и они существенны. Они касаются не тех или иных частных оценок, но понимания некоторых общих вопросов.

Речь идет прежде всего об отношении к тому, что можно назвать «романтическим течением» в современном искусстве. Взгляд В. Шитовой на это явление в целом негативен. Она сурово осуждает мечту и мечтательство, «обман житейского, покупного романтизма» (стр. 123), говорит об «убывании поэзии» как о некоей однозначной закономерности, с которой художнику остается только сообразовываться.

Но, может быть, существует все-таки и другой романтизм в современном западном искусстве — не обязательно «житейский и покупной»? В. Шитова, судя по всему, отвергает такую постановку вопроса. «Эгоцентрическая безвыходность мечты», — сухо и вскользь роняет она, и это не оговорка. Если в эпоху Достоевского, поясняет свою мысль В. Шитова, «мечта еще не до конца утратила свой поэтический потенциал», то «в пору «Белых ночей» Висконти поэтический потенциал мечтательства уже равен нулю — так же как равен нулю его потенциал социальный» (стр. 120). В. Шитова все время говорит о сухости, трезвости, замкнутости, принципиальной необщительности Висконти как художника — и все это со знаком плюс. Получается, что если жизнь суха, прозаична, бедна поэзией, то и взгляд художника на нее тоже должен быть сухим, жестким, остраненным.

Допустим, что объективная реальность, с которой имеют дело современные западные художники, действительно столь однозначна в своем житейском прозаизме. Но даже и при таком (чисто условном) допущении разве не происходит у В. Шитовой умаление собственной творческой активности художника? Разве не происходит здесь то самое «выравнивание между предметом искусства и произведением искусства», против которого сама В. Шитова столь основательно возражает в другом месте (стр. 22)?

По мнению В. Шитовой, романтическая мечта допускается в жесткий и четкий мир картин Висконти единственно с целью ее снижения и компрометации. Автор исследования полностью разделяет эту позицию режиссера. И дело здесь не в личных пристрастиях: чувствуется, что некоторые индивидуальные особенности режиссерской манеры Висконти коробят В. Шитову. Но для нее важно поддержать его творчество именно как явление принципиального порядка.

Я не стал бы спорить с В. Шитовой, если бы объектом ее полемики был базарный «романтизм» коммерческого кино. Но В. Шитова не хочет полемизировать по мелочам. Противник, которого она выбирает,— это Федерико Феллини. И спор здесь опять-таки выходит за пределы различия личных вкусов.

Несколько страниц книги посвящены сравнительной характеристике Висконти, Антониони и Феллини. Я решительно не согласен с уравниванием Феллини и Антониони под общим знаком «доминанты гибели» (стр. 155). В творчестве Феллини (которое ничуть не менее социально и критично, чем творчество Антониони или Висконти) выморочность мира, косность обыденщины опровергаются силой, темпераментом, жизнелюбием художника и, если мне будет позволено так выразиться, «сочностью»

его письма. Если же говорить об отрицании беспочвенного мечтательства, то за несколько лет до «Белых ночей» Висконти оно было блистательно и в е с е л о осуществлено Феллини в «Белом шейхе». Но для Феллини «мечтательство» никогда не было тождественно поэзии, мечте. Примечательный факт: из трех режиссеров, о которых идет речь и которых мы по праву могли бы назвать трагическими художниками итальянского экрана, только Феллини сохранил способность смеяться, только ему подвластна стихия комического.

Отмечу попутно, что яркий и выразительный стиль книги порой обнаруживает разительное противоречие с главной ее идеей: он проникнут тем самым лиризмом, той субъективной эмоциональностью, против которых сама В. Шитова борется столь решительно. Взять хотя бы излюбленный автором стилистический прием «будущего в настоящем»:

«И будет это завтра, от которого некуда деться, и будут еще шесть дней недели, похожие, как близнецы, и будут опять — пусть не эта, пусть другая— автобусная остановка и такое же в точности прощание...» (стр. 117).

Или:

«Ритм утратит свою экстатическую взвинченность. Стихнет. Марио сядет на каменный парапет. И откуда-то издали, с моря, которого мы ни разу не видели и не увидим в этом фильме, послышится по-ночному отчетливый крик буксира. Марио встанет, устало взойдет на «мост вздохов», а на другом мосту...» и т. д. (стр. 126).

Вот уж действительно: гони мечту в дверь, она влетит в окно. И В. Шитовой, так сочувственно рассуждающей об этом «сухом» и «жестком» Висконти, нужны ведь эти романтические пассажи, хотя бы и окрашенные в иронические тона.

Мировоззренческую позицию Висконти, как она вырисовывается из анализа В. Шитовой, я суммировал бы следующим образом.

Буржуазная действительность уродует, «расщепляет», унижает человека. Делает его игрушкой диких и низменных страстей. Лишает жизнь поэзии, а мечту превращает в бессильное «мечтательство». Действительность отвратительна. Мечта недействительна. Человеческая личность отчуждена. Что же дальше? Здесь мы касаемся того, что В. Шитова называет «прогнозом» общественного развития. И относится он не к одной только Италии.

Где-то на периферии творчества Висконти маячит фигура пролетария. Этот персонаж готовится к своему решающему выходу, однако «время Чиро» еще не настало. Мир — капиталистический мир — должен еще глубже погрязнуть в страданиях и пороках, «эгоцентрическая безвыходность мечты» должна окончательно обнаружить себя, и вот тогда...

«Каждый должен потерять все, и только это будет нам во благо». В этих словах Нтони Валастро В. Шитова видит выражение идей самого Висконти, и она солидаризируется с таким взглядом на исторический процесс. «Социальное развитие,—пишет она,—для Висконти видится процессом суровым и субъективно мучительным для тех, кто в него втянут. Как оно и есть в жизни...» (стр. 54).

«Каждый должен потерять все...» Но ведь это та самая логика, которую можно определить словами: «чем хуже, тем лучше»! Трудно после этого согласиться с утверждением В. Шитовой, что для Висконти «нет фатальности, а есть непреложные и постижимые законы движения истории» (стр. 156).

Своего рода «исторический мазохизм» Висконти находит выражение и в его поэтике — прежде всего в ней. В. Шитова (в применении к фильму «Одержимость») дает очень точную формулу: «Тема омертвения, тема торжествующей безжизненности...» (стр. 27). По-моему, это сквозная тема творчества режиссера, получившая в его произведениях необычайно сильное художественное воплощение, что и сделало их явлением мирового значения.

Безжалостная трезвость художника, его презрение к иллюзиям и самообману не могут не вызывать уважения. Однако позиция пренебрежительного и высокомерного отрицания всего существующего таит в себе огромную опасность. Размеры этой опасности в полной мере определились в последнем фильме Висконти «Мерцающие звезды Большой Медведицы». Здесь с полной отчетливостью проявилось пристрастие режиссера к болезненному, жестокому, патологическому в сочетании с холодным эстетизмом и выверенной точностью исполнения. Мир, изображенный Висконти в этом фильме, страшен, отвратителен и безысходен. Человеческие отношения безвозвратно извращены. Герои не в состоянии совладать со своими низменными страстями и отданы друг другу на растерзание. От прошлого (а оно было героическим) остались только могилы и призраки. Настоящее задыхается под гнетом минувшего. Будущего не существует вообще. Для людей, которых Висконти избрал своими героями, так оно и есть. Но какая темная сила, какой рок удерживают самого режиссера в этом заколдованном круге? Ведь художник не копиист, а творец; он не просто воспроизводит реальность, но преображает ее по законам творчества. А эти законы, что там ни говорите, не могут быть законами омертвения и застоя.

Таким образом, как мог заметить читатель, мои разногласия с автором монографии о Висконти касаются довольно широкого круга проблем. Это не мешает мне подтвердить свою высокую оценку работы В. Шитовой. Ее книга обогащает читателя, будит его мысль, вызывает на спор.

ЗВОНОК ИЗ РЕДАКЦИИ

Михаил ДОЛИНСКИЙ,
Семен ЧЕРТОК

По следам пропавшего фильма

— Соединяю с Парижем,— сказала телефонистка.

— Здравствуйте, Иосиф Адамович. Получили ли вы наше письмо?

— Не только получил, но уже подготовил ответ. В нем все написано подробно, а сейчас скажу коротко: фильм о деле Бейлиса действительно существовал, ставил его я, и Ленин, судя по всему, видел именно эту картину. Фотокадры я вам пришлю. О поисках фильма я читал в журнале «Искусство кино» и был обрадован тем, что вспомнили мою работу и что я могу помочь разгадать загадку.

●

Поиск начал историк А. Гак. В статье «В. И. Ленин и дореволюционный кинематограф», напечатанной в № 4 журнала «Искусство кино» за 1965 год, он напомнил о письме Владимира Ильича из Кракова М. А. Ульяновой от 16 февраля 1914 года: «Видели мы здесь в синема «дело Бейлиса» (превратили в мелодраму)». Слово «мелодрама» навело на мысль, что речь идет об игровой картине. Однако ни в описаниях архивов, ни в фильмографиях, ни в исследованиях, ни в мемуарах не оказалось упоминаний о том, что подобный фильм существовал. Директор музея В. И. Ленина в Кракове Владислав Фига написал в редакцию, что, судя по объявлениям краковских газет, в феврале 1914 года в «Кинетофоне Эдисона» действительно показывалась картина «Тайны Киева, или Процесс Бейлиса». Старейший русский кинооператор И. С. Фролов, живущий в Баку, сообщил в редакцию «Искусства кино», что осенью 1913 года кинофирма «Товарищество «Варяг», по договоренности с кинофирмой А. Дранкова, командировала его в Киев для съемок скандального судебного процесса, к которому было приковано внимание всего мира. Цензура запретила ленту, и она была продана американцам.

А. Гак пишет: «В чем же дело, почему вдруг кинохроника, снятая И. С. Фроловым, стала мелодрамой? Этот вопрос пока еще не совсем ясен. Можно только предположить, что перед выпуском в прокат на экраны многих стран мира фильм был «доделан»— в него сознательно внесли пространные титры, а возможно, и игровые кадры. В таком препарированном виде он мог потерять всю свою социальную остроту и фактически превратиться в мелодраму. Но точное суждение по этому фильму о «деле Бейлиса», просмотренному В. И. Лениным в феврале 1914 года, сделать без дополнительных документальных доказательств пока нельзя».

Редакция завершила публикацию материалов вопросом: «Какой же фильм о «деле Бейлиса» видел в Кракове в феврале 1914 года Владимир Ильич Ленин? Быть может, советские и зарубежные киноведы, кинематографисты, зрители дополнят рассказанное и помогут это установить?»

Ответ пришел почти через год. Парижский журналист А. Г. Савченко (Дедов), обозреватель советских фильмов в прогрессивной французской газете на русском языке «Русские новости», не раз помогавший нам в поисках материалов по истории отечественной культуры, следы которых уходили во Францию, прислал экземпляр «Русских новостей» от 25 февраля 1966 года, где были строки: «Здесь, в русском зарубежии, нам удалось благодаря счастливому стечению обстоятельств — но и не без долгих поисков — не только установить, что такой фильм существовал, но и найти его постановщика и главного вдохновителя. Это один из пионеров русского кинематографа И. А. Осипов, ныне благополучно проживающий в Париже».

С помощью того же Савченко мы узнали номер телефона Осипова и уже через несколько дней звонили в Париж.

●

Иосиф Адамович Сойфер (фамилию Осипов он закрепил за собой в годы второй мировой войны и фашистской оккупации Франции) был одним из крупных деятелей дореволюционного кино. Он родился в Николаеве в 1882 году, там же окончил реальное училище. Еще занимаясь в училище, он

играл в труппе В. Э. Мейерхольда. Эта встреча с выдающимся мастером сцены изменила судьбу юноши — он решил посвятить себя искусству. Летом 1905 года, прозанимавшись год в Харьковском политехникуме, Сойфер уезжает в Москву к Мейерхольду, селится у него на даче в Пушкино и под его руководством готовится к конкурсным экзаменам в школу Художественного театра. Из трехсот сорока восьми экзаменовавшихся приняли трех, в том числе Сойфера. Он получил стипендию Саввы Морозова и на эти деньги жил. По окончании школы, в 1907 году, был зачислен в труппу театра. Эти годы, общение с К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко, М. Горьким, И. Москвиным, О. Книппер-Чеховой, Л. Леонидовым навсегда остались в его памяти. О своем жизненном пути, об участии в боях на Пресне в 1905 году, в Октябрьской революции 1917 года Иосиф Адамович подробно рассказывает в книге «Кривая моей жизни», которую сейчас пишет.

Официальной датой рождения русской художественной кинематографии считается 15 октября 1908 года: в этот день на экраны вышел фильм «Понизовая вольница» («Стенька Разин»), выпущенный фирмой А. Дранкова. Почти одновременно Дранков начал прокатывать игровой фильм «Казненные жизнью», приобретенный у другой фирмы. Этот фильм был поставлен молодым артистом и режиссером киевского театра Соловцова Иосифом Сойфером.

После нескольких лет, проведенных в школе Художественного театра и в самом театре, Сойфер в 1910 году перешел работать в Соловцовский театр и вместе с Е. Неделиным стал преподавать в драматической школе имени Лысенко. Его учениками были Г. Хмара и Е. Малькевич-Ходаковская. Тогда много говорилось и писалось о замечательной новинке — кинематографе, и у молодого артиста появилась мысль поставить фильм самому. Собственными силами составили сценарий — незамысловатую любовную драму, которая вся уложилась потом в пятьсот метров пленки, к съемкам привлекли актеров Соловцовского театра. На роль героини пригласили молодую артистку Е. Малькевич-Ходаковскую (будущую жену Иосифа Адамовича). Вопрос с пленкой тоже решился просто. В Киеве оказался оператор немец Вурм, снимавший сюжеты для киножурнала. Он согласился снимать картину на своей пленке. Работали на натуре — в Святошине, под Киевом, а для сцен в помещении антрепренер святошинского театра Н. Максимов разрешил взять некоторые декорации, которые устанавливались прямо под открытым небом. Разумеется, все снимали при дневном свете. С этой своей драмой в пятьсот метров начинающий режиссер и направился в Москву.

●

В 1912 году на Сырце, в пригороде Киева, Осипов (Сойфер) построил первую в городе киностудию и поставил в ней «Униженных и оскорбленных» по Достоевскому. Студии строились тогда наподобие фотографических — с застекленными стенами. Снимали при дневном свете, который регулировался при помощи занавесок и белых экранов и электрических угольных ламп — «юпитеров». Снимал «Униженных и оскорбленных» приглашенный из Франции оператор Луи Форестье, который потом так и остался в России, стал известным мастером и снял множество картин.

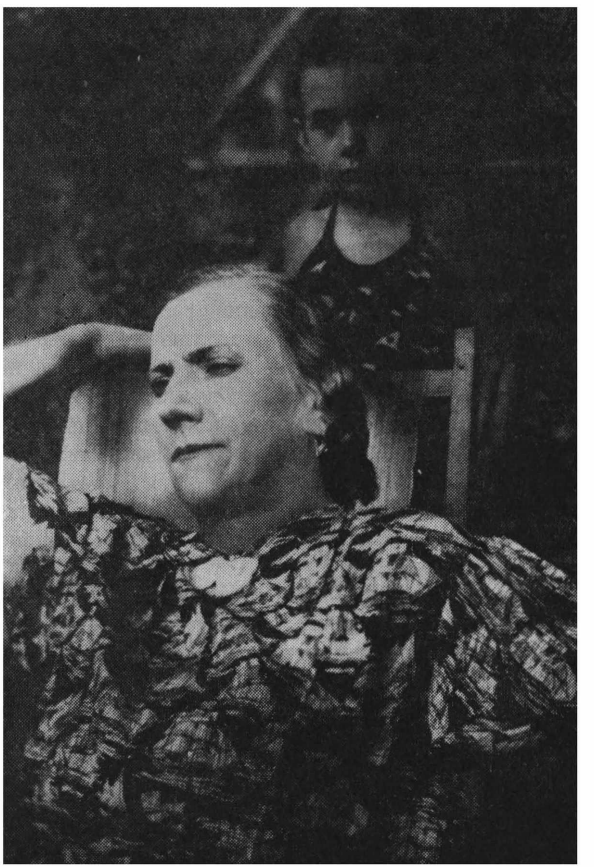
Другими работами И. Осипова были фильмы «За правду» по рассказам Н. Лескова (1915) и «За что?» из жизни авиаторов (1917) с актером Художественного театра Г. Хмарой в главной роли.

Среди картин Осипова, завоевавших до революции известность, были: «Идиот» по Достоевскому, «Яма» по Куприну (1915) — в ней снималась Татьяна Павлова, и «Азиаде» (1918) с участием Л. Мордкина.

Любопытно, что историками дореволюционного кинематографа многие из этих фильмов не упоминаются. Не упоминается и поставленная Осиповым в 1914 году картина «Эльга», в которой снимались артисты Художественного театра М. Жда-

---

«Тайны Киева, или Процесс Бейлиса». Вера Чеберяк — Е. Ходаковская



«Тайны Киева, или Процесс Бейлиса». Сингаевский — И. Сойфер (Осипов), следователь — Ст. Кузнецов

нова и Г. Хмара. В книге Н. А. Лебедева назван лишь поставленный И. Осиповым в 1918 году фильм «Бурей жизни смятые» с участием М. Ждановой, Г. Хмары и А. Громова и фильм «Великая страсть», поставленный по сценарию Осипова В. Гардиным, с которым Иосифа Адамовича связывала совместная работа в созданной ими первой кинематографической школе в Москве. Не удивительно, что нигде не говорится и о фильме «Процесс Бейлиса».

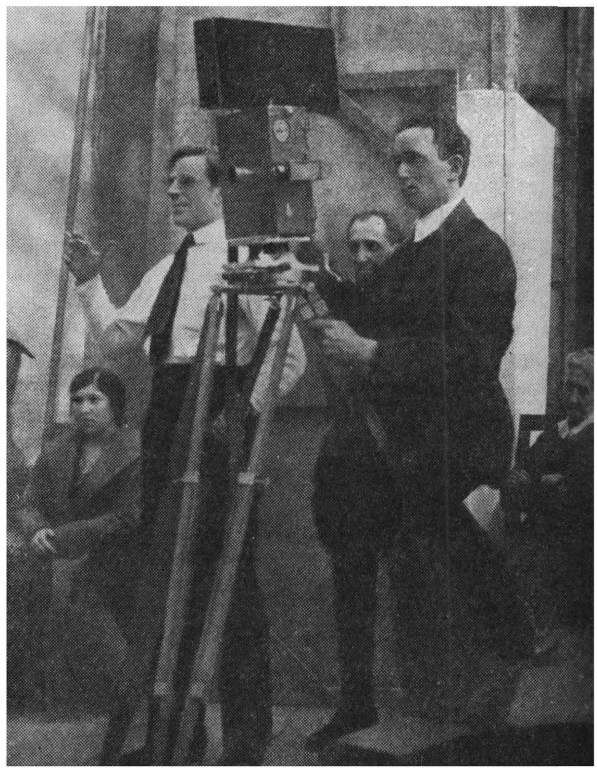
●

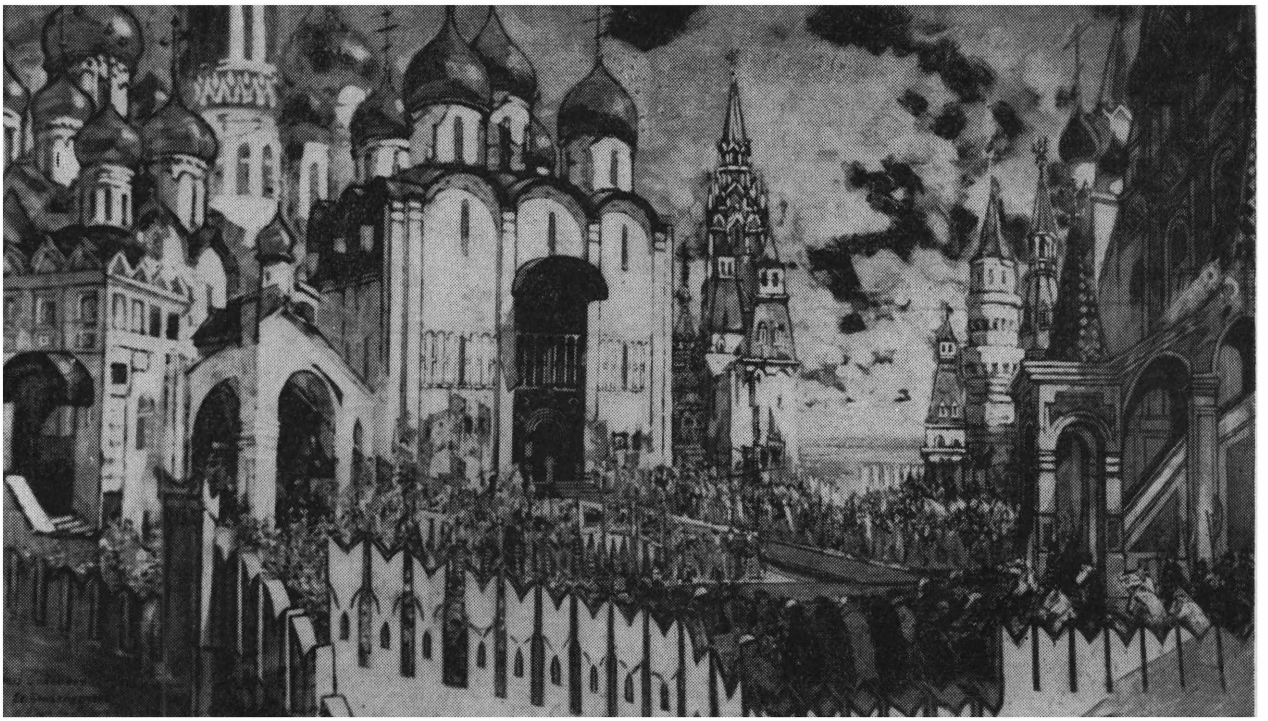
— В августе 1912 года,—вспоминает И. Осипов,— М. Быстрицкий, один из владельцев петербургской кинофирмы «Крео-фильм», предложил мне поставить фильм о деле Бейлиса.

Подготовка процесса была уже в разгаре. Прокуратура широко пользовалась лжесвидетельскими показаниями, чтобы подкрепить обвинение Бейлиса в «ритуальном убийстве» Ющинского. Провокационный характер подготовлявшегося процесса, целью которого являлось раздувание расовой вражды, был ясен для всякого здравомыслящего человека. Невиновность Бейлиса была очевидна, и почти не было сомнений в том, что мальчик Ющинский стал жертвой сведения счетов между членами преступной банды. На страницах прогрессивных газет стало все чаще мелькать имя Веры Чеберяк (Чеберячки), причастной к убийству Ющинского. Однако полицейские власти всеми средствами отводили следствие от этого пути.

Наша задача была необычная: процесс еще не слушался, обвинительный акт не был сформулирован, и речь шла, следовательно, о том, чтобы «синхронизировать» сценарий фильма с ходом следствия. Больше того: принимая во внимание пристрастный характер расследования, предстояло, быть может, вести параллельное следствие, идти по следам, от которых власти сознательно отворачивались... Такой прецедент уже был: киевский журналист Бразуль-Брешковский пытался расследовать обстоятельства убийства Ющинского собственными силами. Первые результаты оказались настолько уничтожающими для официальной версии убийства, что деятельности этого смельчака был положен конец. Я с энтузиазмом принял предложение М. Быстрицкого и приступил к работе, то есть к собиранию подлинных материалов об убийстве Ющинского. Для этого мне пришлось опуститься на киевское «дно», войти в контакт с лицами, которые в силу тех или иных обстоятельств могли знать истину. В нижнем этаже дома Чеберяк была лавка-«монополька», в которой продавали водку. Торговала в лавке Малицкая. От нее мне многое удалось узнать. Сын Веры Чеберяк Женя дружил с Андрюшей Ющинским, который часто бывал в их квартире и знал многие тайны этого преступного дома. Однажды Женя и Андрюша подрались. Вера Чеберяк, защищая сына, ударила Андрюшу с такой силой, что он упал со ступенек и до крови поранил себе голову. Уходя, Ющинский пригрозил: «Я расскажу полиции обо всех ваших делах». С этого момента и начались «Тайны Киева, или Процесс Бейлиса». Не стану рассказывать всю историю этого «параллель-

В ателье Венгерова и Гардина в Москве, 1915. У кинокамеры — И. Сойфер (Осипов)





Коронование Годунова. Эскиз декорации К. КОРОВИНА к неосуществленному фильму И. Ермольева и И. Осипова «Борис Годунов». Париж, 1934

ного следствия». Скажу только, что я пришел к убеждению, что Андрей Ющинский, слишком много знавший о преступной деятельности банды громил, был ими убит. На трупе были затем проделаны проколы, позволившие полицейским властям (а затем и подкупленным правительством экспертам) утверждать, что убийство было произведено «с ритуальной целью». Найти по соседству «еврея с черной бородой» было уже нетрудно — бедный Бейлис попал в барабан безжалостной полицейско-судебной машины. Спасла его, как известно, народная совесть — оправдательный вердикт присяжных заседателей...

Съемки фильма, в котором были зафиксированы результаты этого «параллельного расследования», закончились в 1913 году. Оператором был Топорков, лишь недавно скончавшийся во Франции. Роль Бейлиса исполнял артист Яковлев. Веру Чеберяк играла Ходаковская, следователя Виппера — артист Соловцовского театра Ст. Кузнецов, Сингаевского (одного из подлинных убийц Ющинского) — я. Съемки продолжались два месяца. Экстерьеры снимались на местах событий, интерьеры — в специально построенной студии, снабженной углевыми лампами.

Мы не могли, конечно, надеяться, что такой фильм может быть показан в России. Мы даже не представили его в цензуру. Фирма «Крео-фильм» продала негатив за границу, и фильм шел в странах Западной Европы и в Америке, как нам говорили, с большим успехом. В России его никто, кроме нас самих, не видел.

Этот ли именно фильм шел в феврале 1914 года в краковском «Кинетофоне Эдисона»? Я в этом не сомневаюсь. Никакого другого фильма о деле Бейлиса (кроме репортажа Фролова) в России создано не было, это я могу сказать вполне точно. Я отлично понимаю отзыв В. И. Ленина: «превратили в мелодраму». Вся подоплека дела Бейлиса, все подробности убийства мальчика в пещере после смертного приговора, вынесенного ему трибуналом бандитов, вся инсценировка ритуального преступления, эти десятки ножевых ран, нанесенных трупу, эти оргии у Чеберячки,— разве это не мелодрама? Тайны киевского дна не уступают в мелодраматичности «Тайнам Парижа» Эжена Сю с той только разницей, что они — не плод богатого воображения писателя, а отражение действительности.

Надежды разыскать наш фильм нет никакой. Негатив ушел за границу, и обнаружить его полвека

спустя невозможно. Даже если бы этому помог счастливый случай, пленка оказалась бы разрушенной временем. То же можно сказать и о позитивных копиях... Нет, чудес не бывает. К счастью, у меня сохранилось несколько отпечатков кадров из фильма. Вот все, что от него осталось.

●

После того как Киев стал советским, Осипова назначили директором киностудии, построенной им для фирмы Патэ. В 1919 году он поставил несколько фильмов по заказу Народного комиссариата просвещения Украины. Первым из них была антивоенная лента «Ренегат». В эпилоге шествовали скелеты с ружьями. Сто восемьдесят шесть статистов были одеты в бархатные костюмы, к каждому из которых прикрепили скелет. На черном бархатном фоне были видны только огонь, дым и скелеты с ружьями, идущие в атаку. Другая картина — об опасности сифилиса — называлась «Возбуждение». В 1920 году Осипов работал в студии И. Ермольева в Ялте, где поставил несколько картин, в том числе «Ненужную победу» по Чехову.

В 20-е годы наступил перерыв в кинематографической деятельности И. Осипова. Сначала он был командирован А. В. Луначарским с Художественным театром за границу. Затем стал главным режиссером Национального болгарского театра оперы и драмы в Софии, где поставил «Принцессу Турандот», «Макбета», «Идиота» и другие драматические спектакли, а также «Пиковую даму» и «Паяцев». С 1929 года, переехав в Париж, Осипов снова посвятил себя кинематографии. Он ставил вместе с Абелем Гансом во Франции звуковой фильм «Конец мира», работал с Ренуаром над картиной «На дне» по сценарию Е. Замятина при участии Жана Габена и Луи Жуве. В последние годы И. Осипов принимал участие в создании советской «Кинопанорамы» в Париже и занимался распространением советских фильмов во Франции.

●

— До скорой встречи,—сказал Иосиф Адамович, когда мы заканчивали разговор по телефону. — Надеюсь скоро быть в Москве, привезти вам новые материалы по истории русского кинематографа. Но главная цель моей поездки — сделать дар Третьяковской галерее.

...В начале 1934 года И. Осипов и И. Ермольев задумали осуществить постановку киноопера «Борис Годунов» с участием Ф. И. Шаляпина. Осипов уговаривал Федора Ивановича сделать перерыв в концертах, чтобы потомство смогло увидеть его гениальную игру и услышать его пение. После долгих переговоров Шаляпин согласился. Художником пригласили К. Коровина. Константин Алексеевич сделал много эскизов и набросков. Постановка осуществлена не была, но у Иосифа Адамовича осталась сделанная для фильма картина Коровина размером два метра на метр двадцать — коронование Бориса Годунова. Картина, от которой Шаляпин был в восторге.

«Я хочу,— пишет нам И. Осипов,—подарить эту картину Родине. Торговцы картинами предлагали мне сотни тысяч, чтобы отправить ее в Америку. Я ответил, что если американцев интересует эта картина, они смогут увидеть ее в Москве, где она скоро будет».

ПАМЯТИ Б. Ф. ЧИРСКОВА

Когда произносят имя драматурга Бориса Федоровича Чиркова, то сразу вспоминаются «Валерий Чкалов», «Зоя», «Великий перелом». И не только потому, что фильм «Валерий Чкалов», поставленный в 1941 году, два десятилетия не сходил с экрана. Не потому, что «Зоя» и «Великий перелом», отмеченные Государственными премиями в СССР, получили на Первом международном кинофестивале в Канне в 1946 году премию общества авторов и драматических композиторов за лучший сценарий. В этих работах Бориса Федоровича Чиркова, отдавшего кинематографу более тридцати лет, с особой силой и ясностью проявилось главное в его творчестве. Это главное как бы сформулировано в заглавии известной пьесы Чиркова «Победители». Победители — люди, сокрушившие военную машину нацистской Германии, люди, знающие, за что они идут в бой, за что, если необходимо, отдают свою жизнь, — любимые герои Бориса Чиркова. Ими могли быть и такие неотрывные от истории нашей Родины, ставшие легендарными герои, как партизанка комсомолка Зоя Космодемьянская. Ими мог быть и созданный воображением художника лейтенант-пехотинец Федоров. В образах этих советских людей, оказавшихся на линии огня, Б. Чирков с удивительной зоркостью подмечал те общие черты, которые свойственны всем советским людям, и в то же время ясно видел и умел передать личное, индивидуальное своего героя.

Привлекающие молодым задором, искренним весельем комедии «Наследный принц республики» и «Станица Дальняя», которыми начинал Б. Чирков, были прелюдией к большому, требовательному разговору об облике, о формировании характера, о долге советского человека, который вел Б. Чирков в своих лучших сценариях, в экранизации «Хождения по мукам», сделанной с глубочайшим уважением к классической трилогии Алексея Толстого.

Б. Чирков был серьезным и интересным драматургом. Его пьеса «Победители», выросшая из сценария «Великий перелом», стала в сороковые годы событием в театральной жизни страны. Ее поставили два старейших театра — имени Пушкина в Ленинграде и Художественный в Москве, и, по признанию крупнейших мастеров этих двух коллективов, встреча с пьесой Б. Чиркова была для них школой сценического искусства.

Борис Федорович Чирков никогда не замыкался в рамках узкопрофессионального мастерства. Наделенный большим общественным темпераментом, он стал одним из активных деятелей и организаторов Союза кинематографистов. В 1947 и 1950 годах был депутатом Ленинградского совета депутатов трудящихся.

Товарищи-ленинградцы вспоминают, что, уже будучи тяжело больным, Борис Федорович продолжал неустанно трудиться. Он работал над новыми сценариями, помогал молодежи, его можно было видеть на студии «Ленфильм», с которой его связывала многолетняя творческая дружба,— он отдавал всего себя до самого последнего дыхания делу строительства социалистической культуры.

За рубежом

Болеслав МИХАЛЕК

Литература и кино. Литераторы и кинематографисты

Часто говорят: польское кино тесно связано с литературой; почти все польские фильмы последнего десятилетия, получившие широкую известность, выросли из литературы — «Поколение», «Канал», «Пепел и алмаз», «Лётна», «Эроика», «Человек на рельсах», «Косоглазое счастье» (в советском прокате — «Шесть превращений Яна Пищика».—*Ред.*), «День поминовения», «Прощания», «Общая комната», «Мать Иоанна от Ангелов», «Сальто».

Утверждение такого рода звучит банально. Ведь связь нашего кино с литературой общеизвестна, принята как нечто само собой разумеющееся зрителями, критикой, писателями и самими кинематографистами. Впрочем, не только в Польше, но во многих странах — в том числе и в Советском Союзе, и в Соединенных Штатах, и во Франции— литература является главным источником вдохновения для кинематографистов.

Однако в Польше связи кино и литературы имеют некоторые особенности; можно сказать, что они более драматичны, более сложны, чем в других странах, и это существенно влияет на судьбы нашего киноискусства.

Уяснив характер и механизм этих связей, мы получим ключ к понимаю путей развития польского кино, его общей философской, нравственной и эстетической направленности, наконец, к пониманию тех новых явлений, которые в последние годы все чаще дают о себе знать.

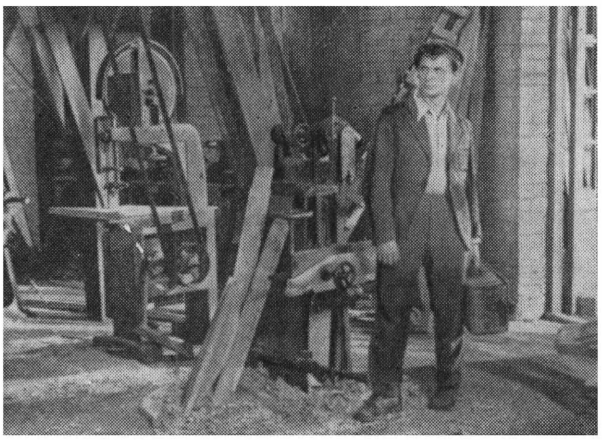
Заглянем в недавнее прошлое. Когда десять лет назад в польском кино наступило значительное оживление, в кинематограф пришла большая группа писателей: Ежи Анджеевский, Казимеж Брандыс, Станислав Дыгат, Ежи Ставиньский, Александр Стибор-Рыльский, Ярослав Ивашкевич, Ежи Завейский, Юзеф Хен, Войцех Жукровский — все они охотно сотрудничали с режиссерами, а часто сами экранизировали свои романы и рассказы, «обрекая» себя на непосредственное участие в работе над фильмами и на связанные с нею споры, недоразумения, компромиссы.

Эта гораздо более тесная, чем в других странах, связь писателей с кинематографистами нашла у нас и свое организационное выражение. Творческими объединениями, которые фактически отвечают за кинематографию, руководят не только режиссеры, но и писатели — такие, как Александр Стибор-Рыльский, Тадеуш Конвицкий, Ежи Ставиньский, Ежи Путрамент и другие. Они оказывают не только духовное, но и чисто практическое влияние на весь процесс развития киноискусства.

Поэтому не будет преувеличением сказать, что польское кино, во всяком случае лучшая его часть, черпало свои соки не столько прямо из действительности, сколько из литературы, которая эту действительность описывала и интерпретировала. Это не упрек, это только попытка найти подлинный механизм, приводящий в движение кинематографическое творчество.

Дело здесь не только в тематическом заимствовании, в перенесении на экран литературных сюжетов. Так происходит во всем мире, всюду кино эксплуатирует литературу, подчас механически используя ее сюжеты. Например, американские экранизации Хемингуэя — это фильмы, в которых легко обнаружить т е м ы таких произведений, как «По ком звонит колокол», «Прощай, оружие!», «Старик и море». Темы — и ничего больше! А ведь достоинство прозы великого писателя не только в ее тематике! Вот почему фильмы эти не лучше и не хуже любой посредственной ленты, снятой по сценарию анонимного голливудского сценариста.

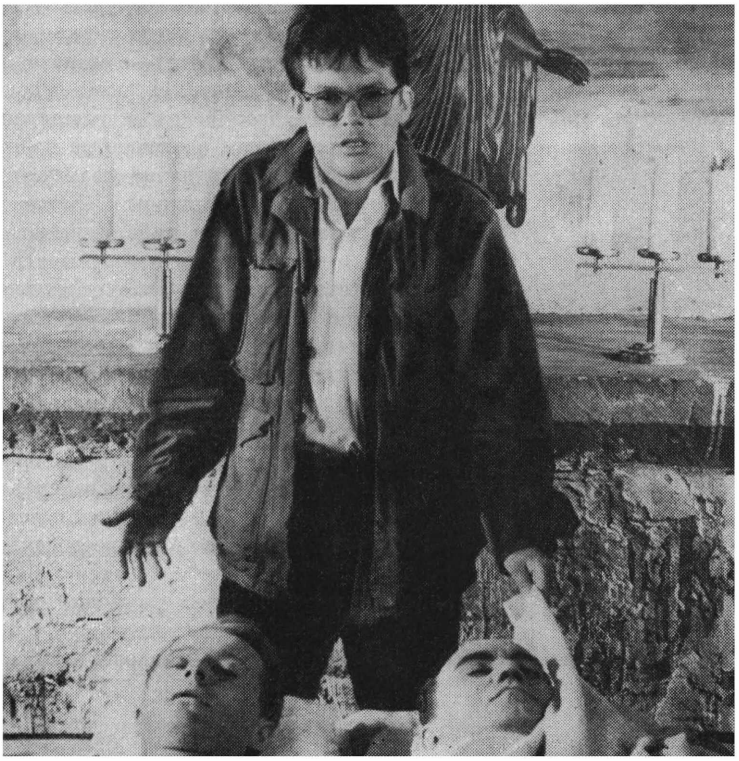
В польском кино дело обстояло иначе: связи с литературой были сильнее, а главное — глубже.



«Поколение»

«Канал»

«Пепел и алмаз»



После 1955 года, с тех пор как начался резкий подъем нашего киноискусства, неоднократно уже описанный и объясненный разными обстоятельствами, никто не заметил, что это было также началом новых и прочных связей с польской литературой.

А между тем изменения произошли, и не только тематические. Появился новый тип фильмов, с иной, неизвестной дотоле конструкцией, с оригинальными характерами и более убедительной аргументацией.

Постараемся подробнее разобраться в том новом, что принесли в киноискусство Брандыс и Дыгат, Ивашкевич и Конвицкий.

Прежде всего — появился новый герой. Речь, конечно, идет не о возрасте, не о поколении, а о нравственном и философском содержании характера героя. В фильмах первого послевоенного десятилетия, не испытавших влияния литературы, мы сталкивались с героями, целиком и полностью подчиненными требованиям манихеистической морали: добро было резко отграничено от зла, а нравственные оценки. выносимые зрителем, могли быть только однозначными. Герой, которому зритель симпатизировал, являлся воплощением тех или иных добродетелей: например, в фильмах, рассказывающих о жизни общества, такой добродетелью было безоговорочное принятие общественных идеалов и непрестанная борьба за них; в фильмах о любви — верность, чуткость, предупредительность. Даже если характер героя претерпевал какие-то изменения, то они носили часто механический характер: плохой становился хорошим под влиянием определенных обстоятельств.

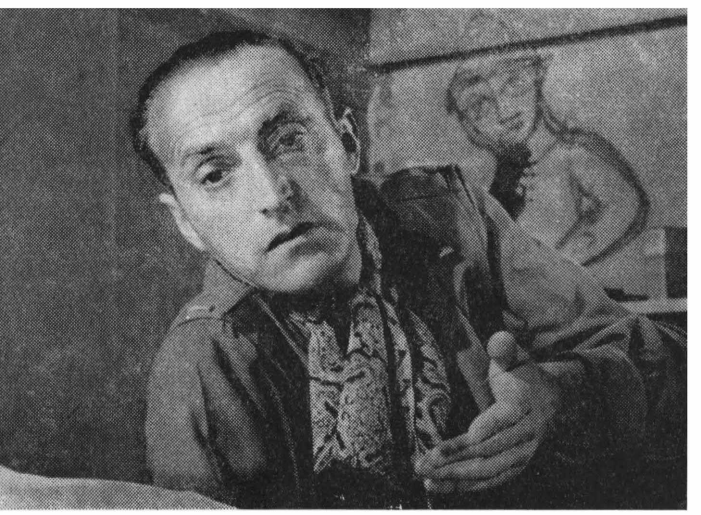
Ну а Мацек Хелмицкий из «Пепла и алмаза»? Мы симпатизируем ему, это верно, но вместе с тем мы отнюдь не солидаризуемся с его поступками. Мацек запутался, он не понимает, что происходит вокруг, где его место в жизни. Но ведь такие сложные характеры мы встречаем главным образом в хорошей литературе (в том числе и на страницах романа Ежи Анджеевского), а не на киноэкране! А вот другой, еще более яркий пример: ксендз Сурын и мать Иоанна из фильма Кавалеровича. Сначала мы с трудом понимаем героев фильма: мы не замечаем привычной, непосредственной взаимозависимости между тем, что они говорят, и тем, что делают, между их чувствами и проявлением этих чувств.

Почему ксендз Сурын убивает беззащитных парней? Почему мать Иоанна идет на свое великое и грешное приключение? Прежде если герой фильма говорил: «Ненавижу тебя!»,— то зрители не имели права подозревать, что при этом он думает: «Люблю тебя!» Персонажи «Матери Иоанны» далеко уходят от упрощенной логики, приближаются к логике жизни. Но при всех изменениях, внесенных Кавалеровичем, такая сложная концепция образов существовала уже в одноименной новелле Ярослава Ивашкевича.

Таким образом, в обрисовке героев наших фильмов появились новые черты, новые качества, присущие литературной поэтике, но не находившие прежде места в киноискусстве.

Но проблема героя — только одна сторона дела. Изменения коснулись всех аспектов киноискусства. В европейских и американских фильмах, например, редко встречаются иронические интонации, которыми издавна пользуются многие литераторы, даже авторы третьесортного чтива. Фильмы делаются либо серьезные — так, чтобы никто не усомнился в значимости героев и происходящих событий, либо смешные — и тогда уж ничего нельзя принимать всерьез. Поясню свою мысль: дело не в том, что в одном фильме могут быть только слезы, а в другом — только смех. И то и другое часто встречается в одном и том же фильме. Я говорю о том, что создатели традиционных фильмов никогда не выражают иронического отношения к своим героям, к их перипетиям. Если перед киногероем и возникает какое-то препятствие, то он или преодолевает его (по большей части так и случается), или нет. Но ни у кого не возникает сомнения в том, что такое препятствие действительно существует и что его необходимо преодолеть. А между тем поч-

«Эроика»



ти во всех фильмах Войцеха Хаса — от «Прощаний» и «Общей комнаты» до «Рукописи, найденной в Сарагосе» — мы отмечаем иронию, скептицизм по отношению к герою, его мыслям и поступкам. И в этом случае не обошлось без участия литературы, которую Хас последовательно и, надо сказать, очень умно использует.

Точно также можно говорить об изменениях повествовательной структуры польских фильмов, о драматургии — в большей степени литературной, нежели кинематографической, и т. д.

Наконец, мне кажется, что наше киноискусство последнего десятилетия переняло у польской литературы нечто очень важное, гораздо более важное, чем рассматриваемые выше эстетические категории. Я имею в виду нравственный характер, свойственный нашей литературе, ее стремление затронуть кардинальные проблемы личности и общества своей эпохи.

Необходимо отметить любопытный факт. В послевоенной польской литературе почти не встречалось глубоких психологических произведений, не было также романов, описывающих повседневную жизнь людей. От Анджеевского и Ивашкевича до Брандыса и Дыгата — это литература «расчетов с прошлым», литература, обращенная к национальной, общественной проблематике.

И аналогично: в нашем кинематографе тех лет отсутствовали серьезные поиски психологической характеристики героев и событий, экран не давал представления и о повседневной жизни народа.

Зато в изобилии выходили в те годы (а это был период расцвета «польской школы») фильмы, поднимающие коренные вопросы бытия и человеческой личности в водовороте истории.

Может быть, это сходство кино и литературы случайно? На мой взгляд, это еще одно доказательство их глубокой и прочной связи, даже родства.

●

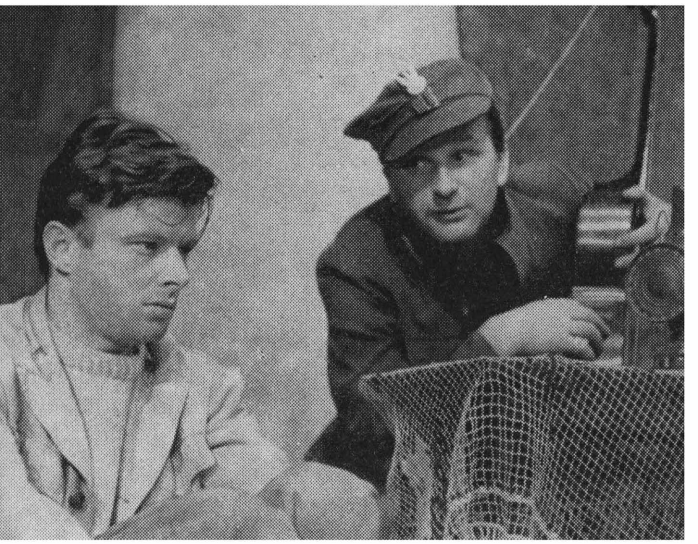
Подведем теперь некоторые итоги наших размышлений. Специфика польского кино, которую я пытался здесь выявить, заключается, на мой взгляд, прежде всего в его кровной связи с литературой. Может возникнуть вопрос: не означает ли такое «заражение» литературой обеднения польского кино. Я думаю, что как раз наоборот. Оригинальность, сила воздействия, особое положение в мировом киноискусстве — всем этим обязано наше кино литературе.

Однако польское киноискусство ни в коем случае нельзя рассматривать как механическое, пассивное перенесение на экран литературных произведений. И, говоря о влиянии, я отнюдь не отрицаю и даже не преуменьшаю авторство и творческий вклад кинорежиссеров. Мне не хотелось бы снова начинать здесь школярский спор о решающей или второстепенной роли сценария. Впрочем, дело, конечно, не в противопоставлении сценария режиссуре. Литература «покорила» польское кино не сценариями (вернее — не только сценариями), а особым «литературным» образом мышления, своеобразием приемов композиции, умением найти в жизни интересного героя, наконец, гражданской смелостью в обсуждении проблем современности.

«Шесть превращений Яна Пищика»

Необходимо еще и еще раз подчеркивать этот факт, ибо польская критика (за что ее неоднократно и заслуженно ругали), умалчивая о литературной основе, по существу, отрицала ее огромное влияние на наше киноискусство. А ведь к новейшей истории польского кино принадлежат не только имена Мунка, Вайды, Кавалеровича, Куца, Хаса и других, но также имена Анджеевского, Дыгата, Ставиньского, Хена, Конвицкого, Стибора-Рыльского и многих других писателей. Упоминание этих имен не является простым долгом вежливости, это вопрос правильного понимания как источников наших творческих достижений, так и направления будущего развития польской кинематографии.

Думаю, что теперь будет легче понять, почему придуманный несколько лет назад термин «авторский фильм» — определение неясное, неточное,



«День поминовения»

вызывающее множество возражений — так взбудоражил польских киноработников. Ибо «авторский фильм» — это прямое перенесение на экран литературного опыта, литературного мышления.

Первой ласточкой нового направления стал фильм «Последний день лета», снятый в 1958 году великолепным писателем Тадеушем Конвицким.

Все в этой картине было необычно: едва намеченный сценарий, место действия, ограниченное пляжем, маленькая, всего четыре человека, съемочная группа и, наконец, небольшой метраж фильма.

«Последний день лета» прошел почти незамеченным публикой, а критика приняла его с недоверием.

...Опустевший пляж. Последние отдыхающие возвращаются домой. Она — женщина зрелая, много пережившая, Он — по-мальчишески живой, немного сентиментальный. Между ними возникает симпатия, которая в течение этого дня перерастает в любовь. Но есть еще третий участник драмы: в безоблачном небе то и дело проносятся реактивные самолеты, отмечая свой путь белыми шлейфами. Эти самолеты придают особый смысл банальной встрече мужчины и женщины, как бы символизируя военное прошлое, воспоминания о разрушенном личном счастье. Муж женщины — летчик — погиб, и мы понимаем, что она всегда будет хранить память о нем, что в ее смехе всегда будут звучать нотки горечи. Перед нами люди, живущие прошлым, внутренне опустошенные войной, не умеющие найти общий язык с окружением, с современностью. Им не дано забыть о прошлом.

Та же мысль и та же эмоциональная атмосфера характерны и для следующей картины Конвицкого — «День поминовения» (1961). Это опять был необычный фильм: нечто вроде личного дневника автора; его записки о людях, о времени и прежде всего о самом себе. Но ценность картины не только в ее искренности и в художественном и гуманистическом результате исповеди Конвицкого. В воспоминаниях о войне, о любви, воспоминаниях, которые посещают двух влюбленных, живущих в захудалой гостинице маленького городка, парализуя их чувства, их мысли, их любовь, заключена поразительная, жестокая правда о целом поколении поляков, к которому принадлежит автор. Повторяю: достоинство этого фильма не только в его искренности, а главным образом в том, что он с потрясающей правдой вскрывает и анализирует психическую травму своего поколения — травму, нанесенную войной, которую невозможно забыть.

Но следом за Конвицким в режиссуру пришли и другие писатели-сценаристы. Их фильмы, особенно на фоне весьма посредственной продукции последних лет, привлекли особое внимание критики. Что же это за фильмы?

«Их будний день» (в советском прокате — «История одной ссоры».— *Ред.*) Александра Стибора-Рыльского — будничная история неверного мужа, психологически довольно убедительная, тонкая, не лишенная метких жизненных наблюдений. Фильм сделан профессионально, со вкусом, и что особенно ценно —в нем ясно ощущается чуть-чуть ироническое отношение автора к герою и событиям.

Три новеллы Ежи Ставиньского «Разводов не будет» сходны по интонации с фильмом Стибора-Рыльского. Они повествуют о современной молодежи, о ее «сердечных» переживаниях; картина симпатичная, с остроумными диалогами. Новелла, поставленная Юзефом Хеном, «Автобусы, как черепахи» (в фильме «Уикэнды») очень цельная по теме и стилю (в ней описывается день героя, ожидающего приезда женщины). Хену удалось передать атмосферу маленького заштатного городка.

Следующие работы Стибора-Рыльского и Ставиньского показывают, что они стали опытными, высокопрофессиональными кинематографистами.

Любопытно, однако, что критика приняла эти фильмы не слишком доброжелательно, гораздо хуже, чем они того заслуживали. Критика была разочарована. Почему же? Да потому, что все ожидали от этих «авторских» работ совсем другого. Надеялись, что писатели сделают фильмы, не уступающие их прежним сценариям. А вместо

«С а л ь т о»

этого на экраны одна за другой выходят картины, словно сделанные другими людьми, картины, которые нельзя считать продолжением литературных достижений писателей, а лишь побочной, более легкой и популярной продукцией.

Писатели-режиссеры, о которых идет речь, конечно, правы со своей точки зрения. Они ничего никому не обещали, а атмосферу ожидания вокруг их работы создали сами критики. Хорошо, что в нашем кинематографе появились такие фильмы — честные, умные, профессиональные...

Совсем другое дело — настоящий фильм писателя, то самое «авторское кино», которое в Польше едва лишь обозначено картинами Тадеуша Конвицкого.

1965 год оказался в этом смысле удачным: на экраны вышла новая работа Конвицкого — фильм «Сальто».

Конвицкий развивает в нем темы своих предыдущих фильмов, а также своего романа «Современный сонник», одного из самых интересных и дискуссионных литературных произведений польской литературы последних лет.

В маленький провинциальный городок приезжает человек, лишенный на первый взгляд психического равновесия (эту роль играет Збигнев Цибульский). Он ищет чего-то неопределенного, каких-то следов того, что в этом городишке когда-то произошло. Но он совершенно не уверен, что здесь действительно что-то произошло. Он ищет, и в то же время его не покидает ощущение страха, желание бежать куда-то. Он насторожен, его гнетут какие-то воспоминания. К обитателям города он обращается, как к участникам своих воспоминаний. А те — неожиданно для самих себя — включаются в эту игру. Начинается серия беспорядочных встреч, разговоров, взаимных упреков, необоснованных претензий. Атмосфера накаляется, хотя мы все еще не понимаем сути главного конфликта. Пришелец, словно средневековый ксендз, изгоняющий злых духов, высвобождает из людей таившихся в них демонов. События достигают своей кульминации в финальной сцене странного танца под названием «сальто». Этот танец, возглавляемый приезжим, должен принести жителям города символическое освобождение, а приносит только неудовлетворенность и неприятное ощущение собственного бессилия. Между тем в город приезжает жена главного героя. Она сообщает, что ее муж — обманщик: он то и дело ускользает из дому, оставляя жену и кучу детей на произвол судьбы.

Главная мысль фильма не в простом мистификаторстве, *а в мифе поколения, сформировавшегося* в годы войны, прошедшего через все ее муки, все страдания, познавшего и славу и унижения нашей эпохи. Этим людям, сломленным жизнью, осталось только одно — память.

Может возникнуть законный вопрос: действительно ли эта драма памяти так остра и так распространена в Польше, чтобы ведущие писатели уделяли ей столько внимания? Явление такого рода, по-видимому, не имеет аналогий в других странах. Поколение, о котором рассказывает Конвицкий, пережило все исторические испытания последних двадцати лет, когда формировались новое общество, новая психология. Более того, это поколение окружено легендой героизма и мученичества, легендой, увековеченной польской литературой и получившей всемирную известность благодаря фильмам.

«Сальто» Конвицкого — наиболее зрелая (во всяком случае, до сих пор) попытка разобраться в нагромождении сложных проблем. Не случайно, главную роль исполняет Збигнев Цибульский, который в «Пепле и алмазе» создал прототип героя этой легенды. Впрочем, Конвицкий делает это не в первый раз. В ином контексте, с другой интонацией он говорил о тех же проблемах в своих прежних фильмах — «Последнем дне лета» и «Дне поминовения».

Но на этот раз Конвицкий балансирует на грани трагизма и иронии. Есть что-то трагическое в том, что обитатели городка живут мнимой жизнью, попросту прозябают. Их спокойствие, их полусонное состояние не являются результатом душевного спокойствия, умиротворенности. Наоборот, они прячутся от жизни. И вот появляется человек, словно пришедший из другого, давно покинутого ими настоящего мира; он обнажает их старые раны, заставляет вспомнить о прошлом, взглянуть на себя со стороны в последнем «сальто», символизирующем их поражение в жизни. Есть здесь и ирония, ибо в существовании обитателей городка Конвицкий видит жалкое комедиантство, нравственную и умственную лень, заставляющую людей прятаться от настоящей жизни.

Подытоживая наши поиски «авторского» фильма, можно сказать, что успехи польского кино в этом отношении еще очень скромны и что центральные проблемы нашего киноискусства, его главные пути находятся где-то в другом месте. Возможно. Но в той области, о которой шла речь и которую можно обозначить четырьмя понятиями: литература — кино, писатели — режиссеры,— происходят события, требующие самого пристального внимания. И не только сегодня, но и завтра.

Варшава

Перевел с польского В. ГОЛОВСКОЙ

Поль ТАБОРИ

Слово сценариста

I

Кино — искусство коллективное. И хотя в разных странах в различные времена считалось модным говорить об актерском, режиссерском или продюсерском фильме (и почти никогда не говорилось о фильме сценариста), хотя фильм вполне может быть выражением индивидуального ви́дения мира, тем не менее никто и никогда еще не создавал произведения киноискусства в одиночку.

Этот трюизм слишком часто забывается или попросту упускается из виду. Монтажер или звукооператор, актер на второстепенных ролях или помощник оператора могут погубить или спасти фильм. Но лишь тогда, когда все сложные элементы этого творческого процесса устремлены к одной цели и гармонически сочетаются между собой, лишь тогда возникает действительно удачный фильм.

Как бы то ни было, все должно начинаться сначала. И, несмотря ни на какие импровизации или авангардистские эксперименты, фильмы должны начинаться с написанного слова, с работы сценариста. История кино знает лишь нескольких гениев, создававших фильмы без сценария, по воле каприза или случайного наития, но за этими немногими исключениями все попытки обойтись без сценариста заканчивались плачевно. Таким образом, волей или неволей кинематографистам приходится мириться с нашим существованием.

Я работаю в кино более двадцати пяти лет — в качестве критика, сценариста, редактора и, то и дело в меру своих скромных возможностей, в качестве продюсера. Нередко мне доводилось думать, что можно было бы зарабатывать на жизнь более легким способом. И все же теперь, по истечении четверти века, я по-прежнему волнуюсь, когда над входом в павильон загорается красный свет или когда, просматривая отснятый за день материал, я слышу, как актеры произносят слова, написанные мной. В целом моя жизнь в кино была одновременно страстным увлечением и непрестанной борьбой, но я не отрекусь ни от одного ее мгновения, даже самого иссушающего и тягостного.

В юности мне приходилось иметь дело с одним издателем, у которого была любимая поговорка, жестокая, но не лишенная доли истины: «Слово имеет рукопись, автор только брешет». Он хотел этим сказать, что намерение, мечта, замысел недостаточны сами по себе, только их воплощение, осязаемый результат имеют действительную ценность.

Думается, что многие мои коллеги испытали в этом отношении то же, что и я: лучшие из написанных мною сценариев, самые интересные или существенные из моих замыслов никогда не доходили до экрана. У меня есть друг, обладающий статистическим складом ума, который подсчитал, что на каждые сто задуманных и заявленных фильмов выходят в свет только восемь или десять.

Пять лет мне довелось проработать с сэром Александром Корда, этим прославленным англо-венгерским продюсером. Из того, что я написал за те годы, не было сделано ни одного фильма. Я льщу себя надеждой, что причиной тому не было отсутствие умения или фантазии. И все же меня несколько обескураживало, что сценарий за сценарием, сюжет за сюжетом исчезали в архивах отвергнутых замыслов. Именно тогда Лайош Биро, один из самых блестящих сценаристов, когда-либо работавших в кино, сказал мне: «Вам бы радоваться надо. Ведь неснятый фильм — это всегда шедевр. Обратного никто не может утверждать».

Биро был великолепным мастером, и я научился у него больше, чем у кого-либо другого в нашем деле.

Корда частенько прибегал к его помощи, чтобы умиротворить рассерженных авторов, которые охотнее прислушивались к мнению и советам этого уважаемого и любимого ими человека, чем к указаниям продюсера или режиссера.

Однажды на целую ночь затянулось заседание, на котором обсуждалась работа сценариста, упорно отстаивавшего свое произведение и протестовавшего против изменений и сокращений. Однако понемногу он начал уступать, пока дело не дошло до одной сцены, которую он защищал особенно упрямо. Все доводы, которые приводил Корда, были бессильны. Наконец знаменитый продюсер ушел, предоставив Лайошу Биро самому договариваться с непокорным автором.

«Ну, почему вы настаиваете на этой одной сцене после того, как уступили в отношении остальных?» — рассудительно спросил Биро.

«Черт возьми, Лайош, да это последнее из того, что написал я сам! Остальное взято из сценариев, сделанных прежде. Должна же быть в фильме хоть одна сцена, принадлежащая мне!»

Бывают продюсеры, одержимые тем, что я назвал бы «манией множества» — они верят, будто восемнадцатый вариант сценария в восемнадцать раз лучше первого. Порой даже очень умные и преуспевающие кинематографисты подвержены этому

заблуждению. Они напоминают мне «Неведомый шедевр» Бальзака — историю о картине, над которой художник работал двадцать лет, не будучи в силах завершить ее. В конце концов картина превратилась в беспорядочное нагромождение красок в несколько сантиметров толщиной, в хаотическое и бессмысленное смешение разноцветных слоев.

Покойный Золтан Корда, прославившийся как режиссер фильмов «Четыре пера», «Сандерс — житель реки», «Плачь, возлюбленная страна», предложил мне однажды поработать над сценарием «Королевский генерал» по роману Дафнии дю Мюрье. Я был двадцать седьмым (!) сценаристом, которому предстояло потрудиться над ним, а среди моих предшественников были такие выдающиеся мастера, как Бен Хект, Олдус Хаксли и Карл Формен. Золтан Корда составил комбинированный сценарий, включив в него куски и отрывки из разных вариантов. Это лоскутное произведение, состряпанное при помощи ножниц и клея, никуда не годилось. Мой вклад был не очень значительным — я просто попытался сгладить противоречия и недоразумения, но фильм так и не был снят, может быть, потому, что Золтан в душе никогда не хотел его делать.

Другие продюсеры менее щепетильны и разборчивы. Мне вспоминается один из них, который формулировал принципы своей фирмы следующим образом: «Нам нужны два-три убийства и хорошенькая погоня в конце».

Разумеется, производство фильмов можно свести к уровню колбасной фабрики, выпуская их быстро и по дешевке и превратив сценариста в рабочего на конвейере. В таких условиях надо обладать очень сильным характером, чтобы не утратить самоуважения и разума. Правда, всегда есть еще возможность стать шофером грузовика или садовником. Но, к удивлению, только немногие из нас идут на это. Поражаешься тому, как многое сценарист готов претерпеть, как много оскорблений и обид, разочарований и унижений он готов вынести ради того лишь, чтобы иметь возможность заниматься своим делом.

Во время моего короткого пребывания в Голливуде мне довелось работать у Сола Лессера, который вместе с Эптоном Синклером был в свое время связан с американскими (или, вернее, мексиканскими) приключениями Эйзенштейна. Мистер Лессер был одним из самых богатых и ловких независимых продюсеров; своей независимостью он был в значительной мере обязан тому, что владел правами на серию приключений Тарзана, описанных Эдгаром Р. Берроузом. Фильмы о Тарзане, в которых снимался целый ряд молодых людей весьма атлетического склада и немногословного нрава (наиболее известным из них был Джонни Вайсмюллер), оказались поистине золотоносной жилой.

Несмотря на все свое богатство, Сол Лессер страдал от бессонницы. Это было истинным наказанием и для него самого и для его сотрудников. Нередко в моем скромном жилище в три часа ночи раздавался звонок телефона, и, вопреки сонным протестам моей жены, Сол начинал длительное обсуждение, с чрезвычайной серьезностью выясняя, следует ли в очередном сценарии напустить на нашего героя отбившихся от стада свирепых горилл или все сметающих на своем пути слонов.

Чуть ли не в первый день моего пребывания на студии меня представили шимпанзе Чите (на самом деле было три Читы, подменявших одна другую) и предложили «изучить ее характер». К счастью, я не должен был писать для нее диалогов, но, во всяком случае, она была весьма важной персоной, гораздо более значительной, чем скромный сценарист (особенно если судить по ее зарплате, которая была в три раза выше моей).

Я работал в Голливуде в те годы, когда политический гнет и маккартистская истерия достигли наивысшей точки. Я не разделял взглядов тех, кто подвергался гонениям, но, следуя изречению Вольтера, считал своим элементарным долгом защищать их право отстаивать свои убеждения. Я был против деятельности комиссий, принуждавших людей выступать в качестве доносчиков. Эти тяжкие времена, к счастью, позади, но они оставили после себя глубокие шрамы. Судьба «голливудской десятки» и их сторонников послужила как бы началом заката золотого века Голливуда. На горизонте появилось телевидение, которое несло с собой, во всяком случае на некоторое время, смертельную угрозу большим студиям, магнатам с длинными сигарами в зубах, экстравагантным и падким на показное кинозвездам. Наступала пора перемен.

Несмотря на то что заработки были неплохими, я чувствовал, что Голливуд опасен для творческого духа. Рано или поздно (во всяком случае, в те дни упадка и перемен) каждого охватывало всеобщее заражение — подобное «затемненным участкам», расползающимся по легкому, пораженному туберкулезом: люди оказывались во власти напряженности и страхов, царивших вокруг. Люди утрачивали ощущение равновесия, лишались нормального чувства пропорций. Многие из тех, кто приехал в Голливуд писателями, перестали быть подлинными художниками и превратились в ремесленников. Они не способны были уже создавать романы или пьесы, забыли, что такое восторг поэзии или радость абстрактно-философского мышления. Они могли лишь подготовить разработку сюжета на 30—40 страницах или в лучшем случае написать сценарий, как правило, основанный на чужом произведении. Они дошли до того, что неудачная попытка продать

сюжет фильма приобретала характер катастрофы — будто фильм являлся конечной целью и смыслом, наивысшим достижением всех человеческих устремлений.

Были, разумеется, известные исключения, но их можно было сосчитать по пальцам, и к их числу относились обычно неудачники, то есть «неудачники» с точки зрения кинопромышленников. Голливуд был как бы средоточием распространенного в Америке убеждения, что только успех (и главным образом успех материальный) может служить мерилом человеческих ценностей, что если вам не удалось преуспеть, вы становитесь старым, уродливым, бессильным и, пожалуй, смешным.

В то время как в Англии и большинстве европейских стран писатель мог жить, опираясь на свою установившуюся в прошлом репутацию, на свои прежние серьезные достижения, в Соединенных Штатах и особенно в Голливуде ваше положение определялось успехом вашей последней книги, пьесы или фильма. Если в январе вы имели большой успех, а в июне потерпели фиаско, то большинство людей помнило о последнем, а память о первом быстро улетучивалась.

Один голливудский литературный агент говорил мне: «Здесь как раз и есть конец пути, вершина подъема. Что там, по ту сторону Тихого океана? Азиатчина, варварство, нищета и невежество».

Мне не захотелось напоминать ему о тех чудесах и красотах, колыбелью которых была Азия.

А он продолжал: «Попав сюда, вы прошли высший обряд посвящения. Куда вы можете уехать из Голливуда?»

«Домой»,— ответил я ему. И вскоре без сердечных мук или чувства неудачи с радостью вернулся в Лондон.

II

Сегодня в Англии и Америке на каждый художественный фильм, производимый для проката в кинотеатрах, создается по меньшей мере пятьдесят телевизионных фильмов. «Живые» или «прямые» телепередачи в основном ограничиваются трансляциями с места происшествий, последними известиями, спортивными событиями, групповыми дискуссиями и немногими музыкальными программами. Все остальное записывается на кинопленку или магнитную ленту, которая настолько усовершенствована, что ее можно монтировать и делать с нее копии.

Количество материала, поглощаемого этим ненасытным Молохом — телевидением, фантастично. В Великобритании, где существуют два канала Би-би-си и пятнадцать коммерческих станций, передается еженедельно около трехсот часов телепрограмм. В Соединенных Штатах, по крайней мере в больших городах, передачи телевидения начинаются в 6.30 утра и заканчиваются спустя двадцать три часа. В Нью-Йорке работают тринадцать станций, что означает около трехсот часов трансляции в день. Из этого чудовищного потока, извергаемого примерно пятьюстами телестанций, 90 процентов материала никуда не годно, и общий уровень передач все больше снижается, как признают сами руководители телевидения, не говоря уже о строгих критиках.

Тем не менее многие сценаристы переключились на работу в телевидении, которое обеспечивает им гораздо более регулярное и существенное финансовое вознаграждение, чем кино. Кроме того, в Англии телевидение предоставляет также большую свободу выражения.

Целый ряд выдающихся драматургов, в том числе Теренс Раттиган или Гарольд Пинтер, писали для телевидения. Оно послужило также учебным полем и вместе с тем стартовой площадкой для многих молодых английских драматургов, сценаристов и романистов. Элун Оуэн, Уиллис Холл, Кейт Уотерхауз, Тед Уиллис, Алан Симпсон, Рэй Голтон, Гиллес Купер и множество других начинали свою карьеру на телевидении или же переключались на работу в этой области.

Подсчитано, что число людей, просматривающих за один вечер телевизионную пьесу, превышает общее количество зрителей, когда-либо присутствовавших на всех представлениях шекспировских пьес, начиная с самой первой их постановки. В этой мысли есть нечто пугающее, ибо до сих пор телевидение, увы, не имеет даже своего Шеридана, не говоря уже о Шекспире. Правда, следует учесть, что этот способ выражения отличается слишком большой эфемерностью и мимолетностью — сила воздействия телевизионной пьесы, возможность ее критического анализа, общее впечатление, производимое ею, не могут сравниться с аналогичными факторами романа или театральной пьесы. И все же те, кому довелось работать на телевидении, готовы подчиняться его тираническим законам и участвовать в его экспериментах.

Свой первый сценарий для телевидения я написал более пятнадцати лет назад, когда телевидение только начинало свое существование и никто толком не знал, чем ему суждено стать. В отличие от кино почти все написанное мною для телевидения было поставлено, и, как правило, в нескольких странах. О некоторых из этих произведений я вспоминаю особенно тепло, да и кому же любить свои творения, как не их создателю?

Лет десять назад я написал для Би-би-си сценарий о жизни Анны Павловой, рассчитанный на двухчасовую передачу. В результате получилась внушительная постановка с участием известной англий-

ской балерины Алисии Марковой, исполнявшей некоторые прославленные партии великой танцовщицы, роль которой играла талантливая молодая актриса Дилис Хэмлетт. Инсценировка была написана в форме своеобразного поиска, направленного на выявление правды об этом очаровательном, мятущемся и загадочном существе. Но поиск этот не мог быть до конца успешным, ибо окончательного ответа никто дать не мог.

Сочинил я также три большие пьесы, посвященные людям, чья жизнь и деятельность принесли человечеству непреходящее благо. Одна из них рассказывает о Луи Брайле, который дал слепым возможность читать; вторая посвящена Земмельвейсу, открывшему возбудителя родильной горячки и спасшему жизнь миллионов матерей ценой собственного здоровья и разума, утраченных в борьбе с упорной глупостью современников; героем третьей пьесы был Анри Дюнан, чьи мечта о мире, доброта и неизменная готовность помочь ближнему привели к созданию Красного Креста. Пьесы эти были поставлены в столь отдаленных друг от друга странах, как США, Португалия, Филиппины и Венгрия.

Но, пожалуй, наибольшее удовлетворение принесла мне самая последняя работа на телевидении. В 1964 году я задумал и организовал постановку первой подлинно международной серии телевизионных фильмов, в которой приняли участие одиннадцать стран: Болгария, Польша, Венгрия, Югославия, Алжир, Сенегал, Великобритания, Франция, Испания, Голландия и Швеция. Темой серии был «День мира»; каждой стране предоставлялась полная свобода в трактовке предложенной темы при условии, чтобы это не носило явно пропагандистского характера — политического или идеологического. Весной 1965 года серия была завершена и показана в Англии и ряде других стран. Мы надеемся, что она будет демонстрироваться во всем мире. Серия составлена из получасовых фильмов, совершенно разнородных по характеру (большинство из них построено из сюжетов, развивающихся на полудокументальном фоне), разумеется, разных по качеству, но в целом этот эксперимент в области международного сотрудничества оказался настолько успешным, что он будет в ближайшие годы продолжен в несколько измененном виде.

III

Кажется, я слишком много говорил о своей собственной работе и своем собственном опыте, но ведь это единственная основа, на которой я могу строить общие выводы. Впрочем, и эти выводы должны носить предварительный характер, ибо в творческой работе всякие обобщения опасны.

В любой стране рождается лишь горстка гениев, создается лишь малое число шедевров. Большинство же из нас должно, увы, довольствоваться вовсе не заслуживающим презрения званием х о р о ш и х м а с т е р о в. Делать свое дело честно и добросовестно — это уже кое-что.

Я знавал одного плотника, который делал мне по заказу мебель. Потрудившись долгое время, он привез наконец письменный стол. Я заметил, что нижняя сторона столешницы, пазы и стыки стенок ящиков и прочие незаметные в повседневном употреблении детали были отделаны и отполированы с самым большим усердием.

«Зачем вы так старались?— спросил я.— Вы, должно быть, затратили в пять раз больше сил и времени, чем я в состоянии оплатить. И никому ведь не будет известно, как хорошо и тщательно вы сделали свое дело».

Он вскинул голову и сказал: «М н е будет известно!»

Это превосходный ответ. В конечном итоге, сценарист, как и всякий художник-творец, несет ответственность перед самим собой, перед своей совестью. Человеку можно указать, к а к и ч т о писать. Но совершенно невозможно приказать ему писать х о р о ш о.

В начале этой статьи я говорил, что кино — искусство коллективное. Однако искусство сценариста индивидуально. У него должно быть свое собственное ви́дение, свои убеждения, которые ему предстоит перенести в сферу кино или телевидения. Если эта убежденность поколеблется, если это ви́дение затуманится под влиянием компромисса или трусости, в результате возникнет нечто халтурное, банальное, убогое. И если сценарист продолжает идти по пути раболепства, если он предает идеалы честного мастерства, то рано или поздно он перестает быть писателем.

Лондон

Перевела с английского И. ЭПШТЕЙН

Альва Бесси

ИНКВИЗИЦИЯ В РАЮ

Перевела с английского Л. ЗАВЬЯЛОВА

СЦЕНАРНАЯ СТУДИЯ «БРАТЬЕВ УОРНЕР». БЕРБЕНК, ШТАТ КАЛИФОРНИЯ. 1944—1945 ГОДЫ.

Рассказчик сделал карьеру — вроде бы приличную, все зависит от того, как на это смотреть. Зарабатывая поначалу 300 долларов в неделю, он умудрился продержаться целый год и начал следующий, 1944 год с 325, а закончил 350. К концу 1944 года его агент отправился к редактору студии (Джим Геллер перебрался на другие, по-видимому, более сочные пастбища), спокойному, умному и ненахальному парню по имени Финли Макдермид.

Агент сказал мистеру Макдермиду, что Рассказчик «несчастлив», подразумевая под этим, что ему хочется больше получать, и он того мнения, что вправе претендовать на бóльшие деньги. И вот, принимая во внимание, что имя Рассказчика фигурирует в шапках фильмов «Северная погоня», «Сама мысль о тебе», «Цель — Бирма» и «Отель «Берлин», контракт с ним перезаключили с 1 января 1945 года, предусматривая надбавку в 75 долларов в неделю.

Тем самым Рассказчик был возведен в ранг писателя третьей или четвертой степени; писатели, зарабатывавшие 4000 долларов в неделю, не водили компанию с теми, кто получал всего 3000, а те, кто зарабатывал 1000 долларов, не якшались с теми, кто получал каких-то там 425, — случайное повседневное общение не в счет. Это классовое расслоение наблюдалось и среди тех, кого считали людьми передовых взглядов или даже красными.

Это расслоение было просто-напросто отражением связи между тем, что марксисты называют общественной надстройкой и экономическим базисом. Здесь, в Голливуде, оно ярче всего проявлялось в заведенной, классической процедуре, известной под названием «обсуждение сценария», когда сценарии корежатся продюсером, воображающим себя творческой личностью и обладающим властью навязывать свои «фантазии» их авторам. А что до знаменитого параграфа контракта с писателем, по которому студия является Автором его работы, то следующая забавная история как бы поставила все точки над «и» в отношениях между писателем и киноискусством.

Писатель и продюсер ведут бурный спор о сценарной политике, которая писателю не нравится, а продюсеру нравится. Продюсер встает и, взяв писателя под руку, подводит к окну своего кабинета. Указывая пальцем на студийную стоянку автомобилей, спрашивает:

— Какая машина ваша?

Писатель показывает на подержанный «шевроле».

— А видите вон ту машину?— спрашивает продюсер, показывая на «кадиллак».— Это моя. Вот где собака зарыта.

Когда новый контракт вошел в силу, Рассказчик уже разделался с «Отелем «Берлин» и два дня спустя был прикреплен к продюсеру Вольфгангу Рейнгардту для работы над фильмом «Забавный доктор Клиттерхауз» — фильм под этим названием и на этот же сюжет был выпущен десять лет назад с Эдвардом Робинсоном в главной роли.

К этому времени Рассказчик и Леонгард Франк (сам выдвинутый теперь в ранг писателя с окладом 200 долларов в неделю) стали довольно близкими друзьями. Франк приезжал обычно к Рассказчику в стареньком открытом «паккарде», купленном им за пятьдесят долларов; белый шелковый шарф вокруг шеи Франка делал его похожим на летчика-истребителя времен первой мировой войны.

Голливуд практикует повторное создание фильмов по очень простой причине: если картина имела кассовый успех, он надеется этот успех повторить. Порой меняется на-

Окончание. Начало см. в № 6.

звание, переименовываются герои, меняется место действия, но сценарий в основном сохраняется. Потом зрители сидят в кино и диву даются: «Где это я уже однажды видел?»

В данном случае мы «пересоздавали» «Доктора Клиттерхауза» — историю психиатра, которого как свидетеля-эксперта неоднократно приглашали в суд для показаний при разборе уголовных дел. Мало-помалу доктор заинтересовался преступниками и пришел к выводу, что в большинстве случаев они преглупые люди и что сам он может совершить преступление гораздо умнее. И вот, собрав шайку головорезов, он стал их главарем и совершил ряд невероятно ловких ограблений банков и ювелирных магазинов. Он только разрабатывал планы ограблений, а его люди осуществляли их на деле. Само собой, он совершает промашку и попадается, но защитник подсудимого ссылается на умственное расстройство своего клиента, и того посылают на короткий срок в сумасшедший дом (как это часто бывает с состоятельными преступниками), а не на долгий — в тюрьму.

Вольфганг Рейнгардт, Леонгард Франк и я сидели в просмотровом зале, где для нас крутили оригинальный вариант. Мы впали в отчаяние — десять лет спустя фильм смотрелся с прежним интересом и был так хорошо сделан, что в тот момент мы просто себе не представляли, каким образом можно его переделать или улучшить.

Пропотев над сценарием несколько недель и попутно обсуждая текущую политику компартии и ход войны в Европе (долго откладывавшийся второй фронт был наконец открыт в июне 1944 года), мы с Леонгардом пришли в конце концов к важному решению: перенести место действия фильма из США двадцатого века в Лондон девятнадцатого. Мы считали, что будет неплохо (и трогательно), если Клиттерхауз всерьез полюбит девушку, которая будет обращаться с ним, как с собакой, но станет обещать ему свою «любовь» в обмен на меха, драгоценности и шикарные туалеты.

Над этим вариантом сценария мы проработали недель пять или шесть. Вольфганг был от него в восторге. Пока мы корпели над этим «шедевром», союзные войска успели уже одержать победу в битве за Францию, но в Голливуде, казалось, этот факт прошел для всех незамеченным.

Вольфганг был убежден, что у нас получится умный, динамичный, увлекательный фильм со многими находками, который лишь возвеличит его особу и настолько затмит первый фильм на ту же тему, что зрителям будет трудно вспомнить, где они видели такое раньше.

Как правило, наметки сценария направлялись в сценарный отдел и, случалось, попадали к Джеку Л. Уорнеру, вице-президенту по производству, но Уорнер (как обычно) был в отпуске, возможно, играл в рулетку в Канне или где-нибудь еще, и наш материал попал к его помощнику по имени Стив. И вот этот Стив назначил в административном корпусе обсуждение сценария.

Наезд камеры.

(Средний план.) КАБИНЕТ СТИВА.

Стив, продюсер Рейнгардт и писатели — Франк и Бесси. Стив швыряет рукопись на письменный стол.

С т и в (*указывая на рукопись*). Да что же это такое?

Р е й н г а р д т. Это «Забавный доктор Клиттерхауз», который мы переделывали.

С т и в (*почесывая затылок*). Не понимаю. В роли Клиттерхауза Сидней Гринстрит?

Р е й н г а р д т. Да.

С т и в (*оскорбленно*). Гринстрит влюблен в девушку? Гринстрит? Это мерзко.

Б е с с и (*примирительно, памятуя о том, что врач еще в 1943 году предостерегал его от волнений*). Мы думали, это может быть интересным, поскольку Гринстрит — очень тонкий, а не просто сильный актер и сыграет такую ситуацию не в лоб. Он может подать ее очень проникновенно.

С т и в (*перейдя на крик*). Люди поднимут это на смех! Об этом напишут в газетах. И кто этот персонаж по имени Вилли-плакса? Ребенок?

Ф р а н к (*по-немецки, Стив знает этот язык*). Нет, его играет Питер Лорре. По сценарию он слабоумный.

С т и в (*почесывая затылок*). Как же не ребенок. (*Тыча пальцем в сценарий.*) Тут прямо сказано: «Виски не для детей!» (*Встает, начинает расхаживать взад и вперед, как Наполеон или Даррил Занук. Продолжает.*) Послушайте-ка теперь меня. Мы делаем «Забавного доктора Клиттерхауза» повторно. Эта картина имела огромный успех. Дала большую кассу. Я не возражаю, если вы перенесете ее в Лондон девятнадцатого века — это хорошо, обстановка подходящая—

привидения, туман, таинственность, но мне нужна точно такая же картина, какую мы уже делали. Уберите эту возмутительную девицу. Уберите слабоумного гангстера. Мне нужна точно такая же картина — слово в слово!

И вот мы с Леонгардом вернулись к себе в кабинет и потратили еще три недели на новый вариант, слово в слово повторяющий оригинальный сценарий, с изменениями, необходимыми лишь для того, чтобы приспособить действие к Лондону девятнадцатого века.

СНОВА В КАБИНЕТЕ СТИВА.

Стив (*швыряя сценарий на стол.*) Да что же это такое? Это ведь точная копия оригинального сценария!

Рейнгардт (*вздыхая*). Это именно то, что вы хотели, Стив.

Франк и Бесси (*вместе*). Вы так нам и сказали.

Стив (*переходя на визг*). Я такого не говорил! Вы что — считаете меня идиотиком? Да пожелай я иметь точно такую же картину, какую мы сделали с Эдди Робинсоном, с какой стати надо было бы делать ее вторично? Я просто выпустил бы в прокат оригинальный фильм!..

Рейнгардт (*душераздирающим голосом*). Но, Стив, мы все присутствовали здесь, когда...

Стив (*вдруг*). Послушайте, а этот Клиттерхауз — он что, шизофреник?

Рейнгардт. Конечно.

Стив (*орет*). На кой черт нам картина о шизофренике! Забудьте о ней!

Наплыв.

КОНЦЛАГЕРЬ «БРАТЬЕВ УОРНЕР». БЕРБЕНК, КАЛИФОРНИЯ. 1945 ГОД.

В тот год я начал по-настоящему осознавать, что такое работа писателя в Голливуде. Я начал постепенно осознавать невозможность делать такого рода работу, которую, по заверению Лоусона, может делать каждый честный писатель.

Зато я понял, что если хочешь зарабатывать шальные деньги, писать сценарий — простейшая штука. Казалось, в том, что такое хороший сценарий, никто ничегошеньки не смыслит (и продюсер меньше всех), и поэтому тут всегда можно выехать на каком-нибудь трюке, например на убийстве, как и поступают сплошь и рядом.

Вот два примера, взятых из жизни. Предположим, вы зашли в тупик со сценарием. Продюсер говорит:

— Ну что ж, давайте что-нибудь изобретать.

Классическим «изобретением» бывало совещание с участием продюсера, сценариста и исполнителя главной роли.

Никто не знает, как и что изобретать, пока актер не скажет:

— Идея! В этот самый момент я захожу за стол, наклоняюсь, поднимаю бейсбольную биту и прихлопываю подонка.

— Здорово, — говорит продюсер. — Покупаю.

— Минуточку, — осторожно вставляет свое слово писатель.— Прежде всего, как это бита попала за письменный стол?

Продюсер и актер снисходительно смотрят на писателя, и актер говорит:

— Не будь ее тут, как он смог бы ее поднять?

А еще рассказывали прелестную историю об Уильяме Фолкнере — историю, о которой я так и не нашел времени расспросить его самого, потому что когда бы я ни заходил к нему в кабинет или когда бы мы с женой ни ужинали с ним в ресторане у Муссо Фрэнка на Голливудском бульваре, у нас были другие темы для разговора.

История эта о том, как однажды в начале карьеры Фолкнера в Голливуде он несколько недель сидел в своем кабинете, ничего не делая (иногда играя в домино или шахматы). И вот в один прекрасный день продюсер, устав ожидать «страницы», пожаловал к нему в кабинет собственной персоной (это и в самом деле было нарушением голливудского протокола), чтобы узнать, как продвигаются дела.

Фолкнер, не написавший еще ни строчки, протянул руку за каким-то старым сценарием, валявшимся у него на столе, и сказал:

— Он меня не удовлетворяет.

Потом медленно, страница за страницей, изорвал его и бросил в корзину для бумаг.

Продюсер доложил своему боссу:

— Этот Фолкнер — замечательный парень! Разорвал целый сценарий, потому что он его не удовлетворял. Вот это сознательность! Хорошо бы у нас больше было таких писателей, как он. Надо проследить, чтоб ему не мешали работать!

Я оставался в штате у «Братьев Уорнер» (и мне систематически повышали жалованье) до января 1946 года. После «Отеля «Берлин» и «Цель — Бирма» я работал над фильмом из четырех новелл, о которых не могу вспомнить буквально ничего, за исключением их названий. После этого у меня начался простой, во время которого я больше уделял внимания дочери, пилотировал самолет, отправляясь на уикэнд, и вел курс сценарного мастерства (по короткометражным фильмам) в школе кинодраматургов в Голливуде. Последний факт был в должное время (два года и несколько месяцев спустя) отражен в материалах досье, представленного комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Ведь преподавание курса написания короткометражных сценариев — занятие, несомненно, чертовски подрывное.

В июне 1945 года я вернулся на студию для обработки сценария «Закон и леди» (продюсера не помню), а затем для коллективной (совместно с Эмметтом Левери и Говардом Кохом, написавшим сценарий фильма «Миссия в Москву») работы над сценарием для Джерри Уолда. Целью этого фильма, называвшегося «Призраки Берхтесгадена», было указать на продолжающуюся угрозу фашизма и фашистских идей во всем мире, в особенности в нашей собственной стране теперь, после разрушения нацистского вермахта. (Разумеется, эта картина так и не была создана, потому что в сценарии задевались личные и финансовые интересы тех, чье разоблачение могло осложнить существование финансового спрута, известного под именем «Братья Уорнер».)

Из затемнения.

ГОЛЛИВУД. ЯНВАРЬ 1946 ГОДА.

При всем том, что мне предстояло пережить в 1947 году, моя голливудская карьера была к этому времени (как это ни кажется невероятным), с одной стороны, в зените, а с другой — переживала крайний упадок. В январе этого года фильм «Цель — Бирма», выпущенный на экран в 1945 году, был выставлен кандидатом на премию «Оскар» за «лучший оригинальный сценарий» и одновременно с этим я потерял работу у Уорнеров.

Мое освобождение из концлагеря «Братьев Уорнер» последовало за важным событием, показавшим, куда дует голливудский ветер. В марте 1945 года началась забастовка под руководством Конференции студийных союзов (КСС). Это была довольно рыхлая организация, включавшая членов союза художников, художников по декорациям, некоторую часть слесарей и электриков, подсобных строительных рабочих, водопроводчиков, а также — в газетах это послужило поводом для шуток — художников-мультипликаторов, агентов по рекламе и редакторов картин. КСС была организована с двумя целями: попытаться создать в Голливуде промышленный союз взамен старых союзов по профессиям под руководством Американской федерации труда,— союз, где главное влияние было бы у Международного альянса театральных работников (МАТР) во главе с Роем Брюером, и добиться некоторой демократизации этих организаций, в которых преобладали реакционность и беспросветный подкуп. Когда художники и декораторы забастовали, Брюер* объявил забастовку незаконной. Забастовка достигла критической стадии 5 октября, когда КСС выставила многолюдную вереницу пикетчиков вокруг студии «Братьев Уорнер» в Бербенке. МАТР поставил добровольных и наемных штрейкбрехеров, завербованных на примыкающих улицах и вооруженных дубинками, бейсбольными битами и железными прутьями. Полиция Бербенка содействовала разгону пикетчиков с помощью брандспойтов и гранат со слезоточивым газом; а всякого рода личности (неопознанные) внутри студии, воспользовавшись схваткой, бросали с крыш павильонов на пикетный заслон поленья, болты, засовы и тому подобное.

Многие рабочие пострадали, а другие, придя в ярость, не только останавливали машины, пытавшиеся прорвать цепь пикетчиков, но и нещадно забрасывали их камнями, а две-три машины были даже перевернуты. Среди бастующих рабочих были жертвы, многие из них попали в больницу, в их числе мой товарищ по Испании, работавший у Уорнеров студийным редактором,— ту войну он пережил без единой царапины.

В тот день, когда был выставлен пикет, все писатели явились на службу, как обыч-

* Этот «неподкупный» профсоюзный вождь позднее был вознагражден — ему была предоставлена крупная административная должность на одной из студий. — *Прим. автора.*

но, и, увидев демонстрацию, робко собрались через дорогу от административного здания перед аптекой. Поскольку я был тогда председателем Союза сценаристов, они спросили у меня совета. Я предложил обсудить создавшееся положение.

Будучи председателем Союза, сам я участия в дискуссии не принимал, но сценаристы решили поступить следующим образом: контракты давали нам право не обращать внимания на пикеты, но в них был также и пункт, которым предусматривалось, что мы не обязаны ходить на работу, если при этом подвергается опасности наша жизнь или здоровье, а кто мог предсказать, на что могли бы пойти пикетчики, если мы попытаемся прорвать их ряды? Поэтому писатели проголосовали (единогласно при одном воздержавшемся) не являться на студию до тех пор, пока многочисленные пикетчики не разойдутся.

Когда после окончания забастовки мы снова приступили к работе (дело было проиграно, и КСС окончательно разгромлена), дружески расположенный ко мне продюсер, отведя меня в сторону, сказал, что в январе выплата мне денег прекратится.

Рассказчик. Почему?

Продюсер. Джек Уорнер убежден, что вы с Говардом Кохом несете ответственность за забастовку.

Рассказчик. Что-что?

(К своему стыду, я должен признаться, что мое участие в забастовке ограничилось лишь тем, что, во-первых, по просьбе Союза студийных редакторов, я написал две листовки, а во-вторых, вместе с Говардом Кохом — на его счету были два куда более страшных проступка: сценарий фильма «Миссия в Москву» и телеграмма Джеку Уорнеру, убеждающая его уладить дело с забастовкой*,— по указанию Союза сценаристов наблюдал через дорогу за пикетчиками.)

Продюсер. Стив сказал, что на вас заведено дело, и оно довольно обширно — он знает, какие собрания вы когда-либо посещали, кто бывает у вас дома, к кому ходили вы сами, он даже прослушивал ваши разговоры по телефону. По словам Стива, препятствие в том, что вы председатель Союза сценаристов, но они смогут это обойти, дождавшись окончания срока контракта и не продлевая его.

Предсказание дружески ко мне расположенного продюсера сбылось: незадолго до первого января мой агент получил сообщение, что я буду уволен. Итак, мы встречали Новый год без работы.

У нас имелись небольшие деньги в банке, и в течение нескольких недель я мог наслаждаться приятным предвкушением речи, которую произнесу, когда мне будет присужден «Оскар». (Я уже представлял, как буду стоять перед всеми в одолженном у Лестера Коула смокинге с «Оскаром» в руке, и после того как стихнут аплодисменты, скажу: «Это вовсе не мой оригинальный сценарий, а Джерри Уолда. А еще хуже то, что его вообще едва ли можно назвать оригинальным, в нем нет ни словечка правды — ведь в Бирме не было не только американских войск, но даже Эррола Флинна». Затем я вызову из публики Джерри, вручу ему «Оскара» и сойду со сцены под гром аплодисментов и одобрительные возгласы, которыми будет встречено подобное беспрецедентное проявление порядочности.)

ТОРЖЕСТВЕННАЯ ЦЕРЕМОНИЯ ПРИСУЖДЕНИЯ ПРЕМИЙ АКАДЕМИИ. МАРТ 1946 ГОДА.

И вот он наступил наконец этот знаменитый вечер, когда мне должны были вручить «Оскара», после чего я рассчитывал выступить со своей речью о Джерри Уолде.

Мы с женой терпеливо сидели на своих местах, пока премии вручались техническим работникам съемочных групп, но волнение наше возрастало с каждой минутой. Каждому кандидату заранее известно, что академические премии сами по себе ничего не значат, что борьбе за выдвижение в кандидаты, а потом за присуждение наград предшествуют бесконечные дрязги, что голосование на всех этапах проводится далеко не объективно, что на рекламу расходуются огромные деньги и что на студийных работников оказывают нажим, вынуждая их голосовать за собственную продукцию. Но тем не менее все же предвкушение награды всегда возбуждает, а наэлектризованная атмосфера в зале оказывает на человека странное воздействие.

Когда мисс Бетт Дэвис вышла на сцену объявить имена кандидатов и премирован-

---

* Джон Говард Лоусон пошел еще дальше — не состоя на службе у Уорнеров, он вместе со многими киноработниками участвовал в пикетном заслоне, и на следующее утро его портрет появился во всех газетах — факт, упоминавшийся комиссией в 1947 году.— *Прим. автора.*

ных по разделу кинодраматургии, мы не только восприняли ее появление в этой роли как доброе предзнаменование, но уж твердо были убеждены, что выиграли.

Мисс Дэвис безо всякого стеснения надела очки в роговой оправе; я не слышал имен трех других кандидатов на премию по разделу «Оригинальный сценарий» — только названия фильмов — такого-то и такого-то, а затем услышал: «Альва Бесси, за «Цель — Бирма». Ей подали конверт, и она спокойно распечатала его, расплываясь в улыбке.

На мгновение голос ее уплыл из моего сознания, и я вдруг самоуверенно выпрямился на стуле среди всего этого перевозбужденного сборища. Когда же голос мисс Дэвис снова дошел до моего сознания, я ясно расслышал, как она сказала: «...награждается «Дом на 92-й стрит». И я сник в своем кресле.

Мы приехали на церемонию присуждения наград париями — в «шевроле» выпуска 1940 года, безработными и рассчитывали выиграть эту стычку, одержать победу над Джеком Л. Уорнером. Однако мы проиграли не только эту стычку, но впоследствии и все сражение.

ТЕКСАРКАНА. ЗИМА 1950/51.

В этой части Техаса, примерно в 160 милях от Далласа, осень бывает мягкой, зато зима суровой — со снегом, гололедицей, крупой и шквальными ветрами, которые с воем проносились над низкими холмами, наметая вокруг тюрьмы целые сугробы. В бессонные ночи, когда стоишь у маленького, чуть теплого радиатора и смотришь через забранное решеткой окно в освещаемый прожекторами двор, это выглядит премило.

Случается, что в другом конце двора видно освещенное окно комнатушки, где незадолго до полуночи «наряжаются» заключенные, отпускаемые на волю,— картина, никак не способствующая «ублаготворению» арестанта, которому сидеть месяцы, а то и годы.

Я тайком давал читать своим тюремным друзьям книги, присылаемые мне в подарок различными нью-йоркскими издателями, симпатизировавшими «десятке». Одной из этих книг был «Дипломат» Джеймса Олдриджа. Инспектор по воспитательной работе среди заключенных сказал мне:

— Сам я эту книгу прочел, и вы можете ее читать, но если я узнаю, что вы дали ее какому-нибудь заключенному, вам не сдобровать; так что когда прочтете, непременно отдайте ее мне на сохранение.

Этот тюремный чин был жалкой личностью, его претензии основывались исключительно на том, что он закончил Гарвардский университет. Лучшей службой за всю его жизнь была служба в тюрьме, и заработки позволяли ему даже ездить в отпуск в Нью-Йорк и ходить там в театры.

В добавление к контролю за проводившимися время от времени занятиями для неграмотных, на него возлагалась обязанность выбирать фильмы для сеанса, устраиваемого по субботним вечерам. Только однажды он проявил вкус и некоторое рвение при исполнении своих обязанностей — когда показал нам «Гамлета» с Лоренсом Оливье. У него хватило ума предпослать демонстрации фильма краткое вступление, в котором он сообщил переполненному залу (негры направо, белые налево от центрального прохода), что пьеса была написана примерно около 1602 года нашей эры, что она в стихах (большинство присутствующих не имело о стихах ни малейшего представления) и каждый, кто пожелает уйти, волен сделать это в любую минуту.

Картина явилась откровением: более двух часов она занимала экран, и никто не покинул зала, а в конце — это был единственный случай за весь мой тюремный стаж — зрители разразились аплодисментами.

Я вспомнил, что Уолтер Хэмпден говорил мне как-то о том, что он показывал «Гамлета» в Колорадо таким же неграмотным горнякам и фильм встретил аналогичный прием. Поль Робсон сообщал об аналогичном опыте с «Отелло», которого он играл в Уэльсе в горняцких городах Англии.

Более того, заключенные обсуждали фильм еще целую неделю после его просмотра, рассуждая о том, что они видели, комментируя по-своему текст и ситуации.

Наезд камеры.

(Два плана.)

Первый арестант. Да нисколько он не сдурел. Он только притворяется, что у него не все дома, чтобы разузнать, какие там при дворе дела задуманы.

Второй арестант. А что, собственно, было с этой девкой Офелией?

Первый арестант. Она сохла по Гамлету, а он не шел с ней спать, вот она и спятила.

Второй арестант. Ну если парень не хочет переспать с такой куколкой, как Джин Симмонс, значит, у него не все дома!

Их врожденный вкус, проявленный во время просмотра, был просто безукоризненным — смеялись они не только в надлежащих местах, несмотря на устарелый язык, но и в местах, не предусмотренных, видимо, Оливье, например когда он буйно жестикулирует там, где это по ходу действия вовсе неуместно. Они не приняли также фрейдистскую трактовку вопроса о взаимоотношениях между Гамлетом и его матерью и свистели, когда Оливье — Гамлет толкнул пышногрудую королеву Гертруду обратно в постель, наклонился над ней и ее откровенным декольте, а та тяжело и часто дышала и вращала глазами.

Если уж быть честным до конца, то надо сказать, что демонстрация «Гамлета» — не единственный случай, когда инспектор-воспитатель попытался играть роль, которую должен был бы играть чаще. Он организовал занятия по прослушиванию музыки, проходившие в течение нескольких недель, и небольшая подобранная группа регулярно посещала их и слушала пластинки с записью Бетховена, Баха и Моцарта, а также «Кармен Джонс» в исполнении бродвейской труппы.

За неделю до рождества жена прислала мне экземпляр нового перевода «Дон-Кихота». Инспектора в это время не было. Мне сообщили из контрольного пункта, что книга получена, но давать ее мне они не собираются.

— А почему?— спросил я.

— Кто он такой, этот «Дон-Ких... Ких... хот»? — спросил капитан.— Что-то никогда о нем не слыхал. Книги должны проверяться инспектором.

— Эта книга — одна из самых знаменитых в мировой литературе,— сказал я.— Она есть в каждой библиотеке мира.

— Все книги должны быть прочитаны и одобрены.

— Это не новая книга, она написана в начале семнадцатого века,— начал было протестовать я.

— Неужели вы думаете, я стану ее читать? Да в ней больше тысячи страниц!

Итак, мне не выдали «Дон-Кихота» до возвращения инспектора-воспитателя, который заверил бы проходную, что книгу вполне можно мне выдать!

Однако я получил много рождественских поздравлений — единственное нарушение правила, гласящего, что переписка разрешается только с близкими родственниками,— штук сто открыток. И так как нам не разрешалось развешивать их на стенах, я приспособился ставить по десять-двадцать штук на свой металлический столик — каждый день другие.

И вот однажды вечером, как раз в сочельник, в мою камеру робко вошел Джимми, сидевший за кражу автомобилей, и попросил:

— Ты не против, если я погляжу на твои открытки, Бесс? А то я не получил ни одной.

Он стал у стола и начал смотреть открытки. А я смотрел на него.

Лицо его побелело. Он ткнул пальцем в открытку, на которой была снята семья — мужчина, его красивая жена и их две дочери, и спросил:

— А это кто такие?

— Мой друг юрист,— ответил я,— его жена и дочки.

Джимми смотрел на меня вытаращенными глазами, и теплое дружелюбие, соединявшее нас многие месяцы, проведенные вместе, сменилось ледяным холодом. Он плотно сжал губы, побледнел и процедил сквозь зубы:

— Выходит... у... тебя... друзья... черномазые?

— У меня есть друзья всех цветов кожи.

— Да, помню,— сказал Джимми.— Ты говорил мне, что знаком с этим Робсоном.— И, немного помолчав, вдруг крикнул: — Эй, ребята, идите, гляньте-ка на это!

Наезд камеры.

ПОЗДНИЙ ВЕЧЕР.

Несколько человек влетают в камеру, Джимми тычет пальцем в карточку на столе. Рассказчик инстинктивно пятится к окну.

Джимми *(кричит)*. Гляньте-ка, этот черномазый — его друг!

Другие заключенные смотрят на карточку, потом обращают взоры на Рассказчика. Они скалят зубы, но в этой улыбке нет ни веселья, ни добродушия. (Они знают, как относится Рассказчик к расовым предрассудкам, но раньше не говорили на эту тему ни

слова.) Теперь, когда они говорят по-одному — в их речах явное бешенство и страх, сопутствующие расизму любого вида.

Первый арестант *(мягко)*. Ты его хорошо знаешь?

Второй арестант. Это твой близкий друг?

Рассказчик. Я знаю его довольно хорошо.

Первый арестант. Неужто он тебе нравится?

Рассказчик. Очень. Он славный человек.

Джимми. По мне, он похож на обезьяну.

Третий арестант. Горилла, да и только.

Второй арестант. Тебе нравятся такие люди?

Теперь Рассказчик, впервые после Испании, испытывает подлинный страх. «L'attaque, toujours attaque!» * — проносится в его голове.

Рассказчик *(старается говорить спокойно)*. Одни негры мне нравятся, другие — нет. Как и белые, с которыми я тут встретился. Я немного поездил по свету и никогда не замечал, чтобы от цвета кожи зависело — хорош человек или плох.

Первый арестант. У тебя есть дочка?

Второй арестант. Как тебе понравится, если она выйдет за одного из них?

Рассказчик *(слишком торопится с ответом)*. Разве это не ее личное дело?

Первый арестант (*спокойно*). Если моя дочка выйдет за черномазого, я ее удушу.

Джимми. Только сначала прихлопни черномазого!

Рассказчик недоумевает, куда сгинул дежурный тюремщик. Тюремщики вечно тут ошиваются, когда они не нужны, а вот сейчас самый подходящий момент ему появиться и провести девятичасовую поверку. Он глубоко вздыхает. Есть же какой-нибудь выход из этого положения! Но какой?

Рассказчик *(не раздумывая)*. Послушайте, ребята, давайте говорить напрямик. Вы не любите этих людей?

Джимми. Ясное дело нет!

Рассказчик. Вы считаете их мерзкими?

Третий арестант. Как рвотный порошок!

Рассказчик. Тогда объясните мне кое-что. *(Пауза.)* Как это получается, что у нас так много светлокожих негров?

В камере наступила почти звонкая тишина. Первый арестант, стоявший на пороге, вышел в коридор, потом медленно, по-одному, как по команде, ни слова не говоря, вышли все.

Наплыв.

ДОЛИНА САН-ФЕРНАНДО И ГОЛЛИВУД. ВЕСНА 1946—ОСЕНЬ 1947 ГОДА.

Рассказчик с женой и двухлетней дочерью живут в самом красивом в их жизни доме. Это ранчо, расположенное на участке площадью в целый акр на Лоурелгров авеню в Долине, принадлежит актеру Алану Бакстеру, всегда играющему если не гангстеров с застывшим лицом, то офицеров или детективов — тоже с застывшим лицом. Бакстер насадил на участке вокруг дома экзотический цветник, обошедшийся ему не в одну тысячу долларов, но Рассказчик напрочь возненавидел всякого рода садоводство еще со времен кризиса 1929 года, когда жил в Вермонте и был вынужден либо выращивать овощи, либо изящно подыхать с голоду.

Первого марта Рассказчик получил работу. Предложение пришло благодаря каким-то махинациям Роберта Россена, ставшего в Голливуде важной персоной. Компания «Лайонс» предложила Россену экранизировать роман Дейтона Стоддарда «Прелюдия ночи», но Россен договорился с компанией о том, чтобы подрядить меня при условии, что ответственность за сценарий будет нести он и, если возможно, сам же поставит фильм.

Роман был вполне сносным и импонировал моим радикальным взглядам. В нем рассказывалось о человеке, который в сорок лет решил стать миллионером и добился своей цели. Этого стереотипного «очаровательного подонка», которого зрители могли отождествлять с собой и в то же время ненавидеть, должен был исполнять Захари Скотт. В романе этот тип совершенно безжалостен и действует по наущению пьяницы-отца, поучающего примерно так: «Хочешь разбогатеть, узнай, в чем нуждаются люди, скупи этот товар и продавай его по спекулятивной цене». Так наш антигерой и делает. Он скупает продукты, а также «покупает» привлекательных и состоятельных женщин, которых ук-

* Атаковать, всегда атаковать (фр.).

ладывает в постель, обирает и бросает — или женится на них, потом бросает,— пока за сравнительно короткий срок не добивается влияния на Уолл-стрите. Само собой, он получает по заслугам в превосходной сцене, когда падает со своей яхты в воду, а его лучший друг стоит и безучастно смотрит, как он тонет.

Вся работа продолжалась около пяти месяцев, и в конце концов фильм был сделан и выпущен на экран под другим прокатным названием (с Захари Скоттом) и подвергся соответствующей критике, но в титрах не стояло ни моего имени, ни имени Россена по той простой причине, что выпускавшая его компания посчитала все это дело «слишком радикальным». Они в конце концов наняли других сценаристов и нового режиссера, а эти сценаристы тут же вычеркнули меня из шапки. Делается это как нельзя проще. Надо только добавить диалога и новые сцены из такого расчета, чтобы материал оригинального сценария составлял менее трети его окончательного варианта, и тем самым автор лишается права на то, чтобы фигурировать в шапке.

Фильма этого я так и не видел. К тому времени мы переехали на Делонгпре авеню (с окончанием войны Алан Бакстер возвращался в Голливуд) в домик, отделанный в английском стиле.

Потом мы переехали еще раз — в квартиру на бульваре Олимпик, принадлежавшую Эдварду Дмитрыку — он тогда уехал в Англию ставить картину. Здесь могло бы быть идеальное место для работы, если бы у меня была работа, но у меня ее не было. Многие месяцы. Наши денежные ресурсы начинали уже иссякать, а, по сообщению моего агента, существовало что-то вроде списка, в котором, похоже, фигурировало мое имя.

Работа появилась у меня только в декабре 1946 года, когда мой агент уговорил продюсера студии «Коламбиа» прикрепить меня к сценарию «Двойной перекресток», поскольку в нем шла речь об Испании, а я считался экспертом по Испании (и как писатель). У меня начисто выветрился из памяти этот сценарий, помню только, что главный герой якобы сражался за Испанскую республику (как и я), но вам бы никогда не догадаться об этом, судя по тому, как он говорит и действует. Помнится также, что работа продолжалась всего три недели, после чего сценарий положили на полку. Затем подвернулась работенка летом 1947 года в «Юнайтед артистс», и оба эти сценария — для «Коламбиа» и для «Юнайтед артистс» — были последними написанными мною для Голливуда под своим собственным именем. В воздухе уже ощущались тревожные знамения.

Еще в 1938 году, когда была основана комиссия по расследованию антиамериканской деятельности под председательством Мартина Дайса из Техаса, ее главный следователь Эдвард Ф. Салливен объявил, что «на голливудских студиях сильно распространены все виды радикальной и коммунистической деятельности».

Когда в 1945 году достославный Джон Рэнкин из штата Миссисипи принял должность от Мартина Дайса, он превратил эту комиссию в постоянно действующую комиссию палаты представителей и предпринял осторожное «прощупывание» Голливуда по всем статьям, но официально самой комиссии об этом доложено не было.

Два года спустя комиссия под руководством Рэнкина и Дж. Парнелла Томаса из штата Нью-Джерси развила бешеную деятельность, и Голливуд был не единственным объектом ее гнева. 22 марта 1947 года президент Трумэн издал приказ 9835, согласно которому проверке лояльности подвергались два миллиона служащих правительственных учреждений — мероприятие, на которое ассигновалось 25 миллионов долларов. Атака на Голливуд была лишь частицей шквала подозрительности, истерии, страха и охоты за ведьмами, обрушившегося на страну.

Весной 1947 года ходили упорные слухи, что в Голливуде будет проведено новое расследование. Было известно, что в мае в Голливуде побывали следователи, допрашивавшие различных кинодеятелей, включая Джека Л. Уорнера, на закрытом заседании в отеле «Билтмор». Никто не знал, что там было сказано, но утверждали, будто Уорнер «назвал имена».

Несколько дней спустя сам Томас заявил, будто выявлены неопровержимые доказательства, что ставленники Рузвельта принуждали «патриотически настроенных» киноактеров выступать в «просоветских» фильмах (разумеется, против их воли); что Рузвельт, действовавший через Джозефа Дэвиса, бывшего посла в Советском Союзе, «вынудил» «Братьев Уорнер» экранизировать книгу Дэвиса «Миссия в Москву» и что сам Дэвис был «связным» между Рузвельтом и Голливудом.

И вот в один прекрасный солнечный день я пошел открыть дверь занимаемой мною тогда квартиры Дмитрыка, и привлекательный мужчина средних лет спросил: «Альва Бесси?», а когда я кивнул, протянул мне ярко-розового цвета аккуратно сложенную бумажку, которая гласила:

«По поручению палаты представителей конгресса Соединенных Штатов Америки.

Роберту Кларку, шерифу.

Вам поручается обеспечить явку Альвы Бесси 23 октября 1947 года в 10 часов 30 минут утра в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, где ему надлежит предстать перед ее председателем Дж. Парнеллом Томасом (член палаты представителей от штата Нью-Джерси) и дать показания вышеупомянутой комиссии, без разрешения которой покидать место жительства ему запрещено.

Явка обязательна, повестка подлежит возврату».

БЕВЕРЛИ ХИЛЛЗ. ОКТЯБРЬ 1947 ГОДА.

Теперь, когда повестки были получены, всех охватило чуть ли не чувство облегчения, все интересовались, кому их вручили, и обзванивали друг друга. Обладатели повесток гордились таким знаком отличия; другие испытывали разочарование, пока сами не получали ярко-розовую бумажку. Потому что неуважение, с каким относились к комиссии, прозванной комиссией Томаса — Рэнкина, постепенно становилось всеобщим, пустило глубокие корни, люди почувствовали, что настало время открыть карты.

Дальтон Трамбо пригласил меня, жену и дочку погостить с недельку на его ранчо. Мы собрали вещички и в хорошем настроении отправились в девяностомильное путешествие.

Мы гнали машину со скоростью семьдесят миль и находились примерно в десяти милях от Лебека, когда я сказал:

— У этой дороги дурная слава. Судя по газетам, тут каждые десять минут разбивается машина. С чего бы это?

И тут-то оно и стряслось.

Ехавшая позади нас машина решила обогнать нашу именно в тот момент, когда нам навстречу с грохотом мчался из Лос-Анжелоса автобус.

Я увидел это в зеркало и с криком «Господи!» нажал на тормоз. Дочка стукнулась лбом об оконное стекло, и на лбу у нее выскочила здоровенная шишка, и после того как мы убедились, что никаких бед с нами больше не стряслось, я выскочил из своего «хадсона» и бросился бежать назад по шоссе.

Только что оно было пустым — исключение составляли лишь автобус и обгонявшая нас машина,— но теперь скопление машин все увеличивалось. Несколько мужчин помогали извлекать из обломков пострадавшую, которая находилась в бессознательном состоянии. Автобус чуть не угодил в кювет, но не перевернулся, зато машине, потерпевшей аварию, так досталось, что ее мотор валялся в ста метрах.

После того как пострадавшую увезла карета «скорой помощи», мы медленно (тридцать пять миль в час) поехали к Лебеку и дальше, еще десять миль, к парку Фрезьер, в котором стоит ранчо Дальтона Трамбо.

Трамбо — единственный из «десятки» (как нас потом прозвали), кто происходил из рабочего класса, и он никогда этого не забывал. Он родился в штате Колорадо и в свои молодые годы работал в Лос-Анжелосе булочником (возможно, на этой работе он и приобрел привычку трудиться ночами).

Он стал легендарной личностью еще до того, как начал бороться с голливудским черным списком. Трамбо снискал известность за единственный в анналах Голливуда контракт с «Метро-Голдвин-Майер», условия которого вызывали жгучую зависть каждого голливудского писателя: во-первых, ему положили жалованье 4000 долларов в неделю, во-вторых, предоставили свободный выбор темы, в-третьих, по контракту он обязан был писать в год всего лишь один сценарий — мог и больше, если пожелает, в-четвертых, по требованию художественного совета, продюсер должен был ходить к Трамбо домой, если тот отказывался являться на студию. Наконец, в его контракте отсутствовал пункт о «моральной устойчивости». За нарушение этого пункта, кстати, почитали больше, чем за соблюдение. Ибо среди звезд, продюсеров и режиссеров Голливуда было полным-полно пьяниц, садистов, наркоманов, бабников, мазохистов, нимфоманок, лесбиянок или педерастов. Но к параграфу о моральной устойчивости здесь апеллируют нечасто — разве что по отношению к политически неблагонадежным, как это произошло с «десяткой», когда с нами расторгли контракты, в которых оговорен такой пунктик.

Как гласит легенда, Трамбо якобы заявил на студии «Метро-Голдвин-Майер», что подпишет пункт о «моральной устойчивости» только при условии, что его подпишет и Луис Майер. Ему ответили: «Замнем для ясности».

— Посмотрели бы вы, как выглядел этот дом в прежние времена,— сказал Дальтон, бросая лед в наши бокалы.— Тогда стоило машине подкатить к дому, и к вам выходил дворецкий в ливрее и подавал на серебряном подносе мартини.

— Ну да?— удивился я.

— Ей-богу,— заверил Трамбо.— И мне очень нравилось то времечко.

— Вы и вправду думаете, что мы им зададим жару?— спросила Элен Клер.

Он отпил глоток и ответил:

— Конечно, нет. Все мы угодим за решетку.

Семейство Трамбо перебиралось на недельку в город и оставляло ранчо в наше распоряжение.

— Чувствуйте себя как дома,— сказали они,— тут на льду стоит вино, уйма ликеру и всякой еды, какая вам потребуется.

Они уехали, а мы сразу расположились как дома.

Мы знали, что на этой неделе намечено совещание, на котором будут присутствовать все девятнадцать человек, получивших повестки; но поскольку мы находились в «отпуске», Дальтон сказал, что нам дадут о нем отчет по возвращении домой.

В лос-анжелосском «Тайме», торчавшем из почтового ящика на следующий день, не было никаких сообщений о предстоящем расследовании, зато в результате прилежных поисков на девятнадцатой странице я обнаружил крошечную заметку об автомобильной катастрофе, свидетелями которой мы были. Пострадавшая, оказывается, была сиделкой, направлявшейся в Лос-Анжелос. Она скончалась. Ее звали Бесси.

Отчет, полученный нами по приезде домой, был хоть плачь. Дело обойдется в целое состояние: в него была впутана уйма адвокатов, и все они в той или иной мере ожидали, что нам предъявят обвинение в неуважении к конгрессу, вконец измучат и признают виновными и что окончательное решение, по всей вероятности, будет вынесено верховным судом. А это означало, что наше дело будет неоднократно заслушиваться, а такая возможность грозила массой денежных издержек: на оплату адвокатов, дорожных расходов свидетелей, которых могли вызвать повесткой, на перепечатку решений; на телеграфные расходы и расходы по междугородним телефонным переговорам; на жалованье людям, которые будут выкапывать сведения о членах комиссии Томаса — Рэнкина (об их личных взглядах, количестве полученных на выборах голосов); на пересылку корреспонденции и другие почтовые расходы. И все это будет продолжаться не один год по той простой причине, что когда вы решаете бросить вызов любому правительственному органу, вам предстоит длительная осада.

Поэтому каждого из девятнадцати попросили внести на счет фонда, предоставляемого в распоряжение исполнительного комитета нашей группы, по 4000 долларов — аванс на предстоящие расходы. Большинство из девятнадцати имели такую возможность, но двое — Сэмюэль Орниц и я сам — не могли внести и цента. В самом деле, Орниц уж несколько лет числился в черном списке, и у него совершенно не было средств. Деньги, уцелевшие от моей «твердой» зарплаты, шли у нас на жизнь, и мне позарез нужна была работа. Поэтому люмпены Орниц и Бесси состояли на иждивении группы все три года, потраченные на то, чтобы кассация по нашему делу достигла верховного суда, который в его пересмотре отказал.

Однако прежде чем отправиться в Вашингтон, каждый из нас проконсультировался с адвокатом и просветился насчет конституционных прав, чтобы выработать линию поведения.

В конце концов, все девятнадцать человек, вызываемых в комиссию, решили оспаривать само право комиссии на существование, то есть ссылаться на гарантируемое Первой поправкой к конституции право говорить или собираться по любому достойному поводу без страха перед запугиванием и террором. И тем не менее трое или четверо из девятнадцати подписали заявление о том, что не являются членами Коммунистической партии, и тайком подали своим продюсерам, а один (Говард Кох) опубликовал в киногазете «Голливуд рипортер» статью, занявшую целую страницу (косвенно нападая там и на комиссию). Это, впрочем, не спасло его от занесения на долгие годы в черный список, хотя он и был избавлен от необходимости давать показания.

Наше дело вызвало огромный — так нам по крайней мере казалось — интерес, при-

обретало широкий резонанс в стране и во всем мире и встречало поддержку множества людей всех профессий и родов деятельности. В Голливуде был организован «Комитет по защите Первой поправки к конституции» в составе пятисот человек, который повел кампанию протеста против судебного разбирательства: он печатал объявления, памфлеты, а во время слушания дела организовал две радиопередачи, транслировавшиеся по всем Соединенным Штатам. Здесь невозможно перечислить все пятьсот фамилий, но трудно отыскать значительную фигуру в голливудской кинопромышленности — разумеется, за исключением большинства продюсеров,— которая осталась бы вне комитета. В комитет входили сенаторы (Харли Килгор, Клод Пеппер, Элмер Томас и Глен Тейлор) и немало знаменитостей, например Томас Манн, Хемфри Богарт, Грегори Пек, Кэтрин Хепберн, Эдди Кантор, Мирна Лой, Полетт Годдар, Дэнни Кей, Уолтер Хастон, Джордж Кауфман, Мосс Харт, Рита Хейворт, Леонард Бернстайн, Керк Дуглас, Генри Фонда, Бенни Гудман, Джон Хьюстон, Берт Ланкастер, Винсент Прайс, Ирвин Шоу и даже Джерри Уолд, продюсер «Братьев Уорнер». Позднее тысячи людей по всей стране оказывали поддержку «Комитету по защите Первой поправки к конституции» как своим авторитетом, так и материально.

Наплыв.

ВАШИНГТОН. ОКТЯБРЬ 1947.

Накануне нашего вылета в Вашингтон в Лос-Анжелосе состоялся митинг. В зал набилось семь тысяч человек. То были проводы группы, которую газеты уже окрестили «недружественные девятнадцать», и вступительное слово председательствовавшего Джина Келли вызвало бурю аплодисментов. Он приковылял с ногой в гипсе и сказал:

— Я Джин Келли. Теперь прежде всего о моих костылях, чтобы с этим покончить: в воскресенье, репетируя танец, я повредил колено. Я сделал это не нарочно, не для того, чтобы добиться драматического эффекта, как меня упрекали. Я здесь потому, что так называемая комиссия палаты представителей по расследованию антиамериканской деятельности нарушила конституцию Соединенных Штатов и «Билль о правах», в которые я верил и которым придаю большое значение.

На митинге выступило большинство наших адвокатов, некоторые из самих девятнадцати, а также кое-кто из киноактеров, и по атмосфере, царившей в этом огромном помещении, можно было подумать, что мы нокаутировали комиссию палаты представителей еще до того, как вышли на ринг.

Вылетев самолетом, мы сделали на ночь остановку в Чикаго, где выступали на нескольких митингах, а затем выступали в Нью-Йорке. В Вашингтоне мы остановились в отеле «Шорхэм», показавшемся мне чудом роскоши.

Мы систематически консультировались со своими адвокатами — каждый из нас поодиночке и всей группой,— а как-то вечером явились свидетелями телефонного разговора, который вел один из наших адвокатов, Бартли Крам, с каким-то человеком в Голливуде по имени Дэвид.

Наплыв.

Роскошная гостиная в отеле «Шорхэм». Вечер. Присутствуют девятнадцать человек, вызванных в комиссию палаты представителей по расследованию антиамериканской деятельности: тринадцать из них — сценаристы, один — писатель-продюсер, четверо — режиссеры, один — актер (возможно, по случайному совпадению — тринадцать из девятнадцати евреи). Комиссия в своих предварительных, неофициальных заявлениях в печати объявила, что все они будут «недружественными» свидетелями. Их интересы представляют шесть адвокатов, один из которых (Бартли Крам) ведет напряженный телефонный разговор с Голливудом.

К р а м. Но, Дэвид, вам необходимо быть председателем комитета... (*Пауза.*) В него вступили все. Хотите знать имена? (*Пауза.*) Вы знаете имена? Ну, конечно. Более изысканное общество не придумаешь. (*Пауза.*) Да, я знаю, что вы независимый продюсер. (*Пауза.*) Да, я знаю относительно вашего зятя. Ну и что это доказывает? (*Пауза.*) Знаю, что вы еврей. (*Длинная пауза.*) Послушайте меня, Дэвид! Я был в Германии после войны. Они делали то же самое в 1933 году, перед приходом Гитлера к власти. Они пригвоздили к позорному столбу горстку людей, изгнали их из кинопромышленности и после этого в кино ничего не делалось без благословения нацистов. (*Пауза.*) Нет, в этом как раз все дело. Видел я и такого, как вы, в Германии после войны. Он тоже был независимым продюсером. И евреем. И либералом.

И он тоже не хотел вмешиваться. (*Пауза.*) Вы слушаете, Дэвид? Знаете, что сталось с этим человеком, который не хотел бороться? (*Пауза, переходит на крик.*) Я видел его, Дэвид! Он стал куском мыла!

Он слушает с минутку, вздыхает, указывает рукой на сидящих в комнате, пожимает плечами, прощается и вешает трубку.

Наплыв.

Круглый зал заседаний старого здания палаты представителей. 20 октября 1947 года, первый день разбирательства голливудского дела. Среди публики — делегация «Комитета за Первую поправку к конституции».

В зале перед трибуной творится что-то невообразимое. Тридцать пять газетных фоторепортеров с ручными камерами нагло приседают на корточки перед нами, снимая крупным планом свидетелей — «дружественных» и «недружественных». Батарея из девяти хроникальных кинокамер, лес юпитеров, девяносто четыре представителя печати из Соединенных Штатов и Европы, ряды контрольных щитов управления и другого радиооборудования, а также охранники в форменной одежде для поддержания порядка в зале, переполненном людьми. Я разглядел Джо Норта из «Нью мэссис», которого знал по Испании, где он был корреспондентом, позднее он стал издателем этой газеты, в которой я вел рубрику кино и театра.

На трибуне — члены комиссии. Помимо Томаса тут Джон Макдауэлл из Пенсильвании, Ричард Вейл из Иллинойса, Ричард Никсон из Калифорнии и другие.

В ложе для свидетелей перед комиссией — Джек Уорнер, вице-президент по производству той студии, которая носит его имя и чей лозунг «Сочетать гражданские чувства с выпуском хороших кинофильмов».

Он слушает свое собственное показание, данное на предварительном заседании комиссии в мае 1947 года в Лос-Анжелосе и теперь зачитываемое главным следователем комиссии Робертом Стриплингом, худым южанином с землистого цвета лицом.

Монтажный переход.

(Крупный план.) СТРИПЛИНГ.

Стриплинг. Мистер Уорнер, говоря, что эти люди — коммунисты, как я выразился раньше, я основываюсь не на слухах. Я прочел это в газете «Голливуд рипортер».

Томас. Разве у вас не было достаточно оснований для их увольнения?

Уорнер. Я судил по тому, что они писали и как подавали материал в сценариях...

Стриплинг. И вы уволили этих шестерых? Можете вы назвать их имена?..

Уорнер. Вот имена тех, кто, на мой взгляд, пытался протащить на экран подрывные идеи. Я сам лично отстранил их от работы. Прежде всего — Альва Бесси...

Стриплинг. Назовите фильмы.

Уорнер. Альва Бесси — «Сама мысль о тебе». Гордон Кан — «Мужчина в ее стиле»...

Первые пять дней слушания дела были отведены не только взбучке, даваемой Джеку Уорнеру и Луису Майеру за создание таких фильмов, как «Миссия в Москву» и «Песнь о России», но и выслушиванию показаний «дружественных» свидетелей, которые должны были зажечь костер для следовавшего за этим поджаривания «недружественных». Неудержимый поток красноречия излили за эти дни такие киносановники и «эксперты» по вопросам марксизма-ленинизма, как режиссер Сэм Вуд, Эйн Ренд, Адольф Менжу, Руперт Хьюз (заявивший, что может распознать коммунистов «по запаху»), Роберт Тейлор, Джордж Мерфи, Рональд Риген, Гэри Купер, миссис Лила Роджерс и другие.

Стоило появиться очередному актеру с именем, как заседание механически прерывалось — на актера наводили кино- и телекамеры, направляли свет юпитеров, а он, позируя, присягал, что будет говорить правду, всю правду и т. д.

Наши адвокаты никак не могли добиться от комиссии разрешения на перекрестный допрос свидетелей, делавших самые оскорбительные заявления о «недружественных» девятнадцати.

От своих «дружественных» свидетелей комиссия узнала и оповестила весь мир о неоспоримом факте, что в Голливуд просочились коммунисты, которые не только писали сценарии «подрывного» характера, но и так хитроумно руководили актерами, что всякий состоятельный персонаж казался «ущербным» и «продажным» (судя по тому, например, как он поднимает бровь). Красные контролировали экранизируемый материал, стараясь покупать книги и сценарии других красных и их попутчиков и отвергая хороший «американский» материал; они следили

за тем, чтобы в кинопромышленность брали актеров, режиссеров, писателей и даже продюсеров — коммунистов и отвергали не- или антикоммунистов.

Покойного ныне Гэри Купера попросили назвать несколько сценариев, представленных ему на выбор как кинозвезде, из числа которых он отобрал для себя «совсем немногие», потому что, по его словам, во многих он заметил «прокоммунистические идеи». Но он не мог припомнить ни одного названия этих сценариев... «потому что большинство их читал ночью».

Покойный Адольф Менжу, один из самых элегантных лицедеев Америки, скромно считая себя знатоком марксизма, опубликовал список более чем тридцати пяти книг, которые он советует прочитать всем, чтобы иметь представление о коммунистическом заговоре.

Никсон задал ему вопрос:

— Знаете ли вы другие приметы, по которым можно опознать коммунистов.

Менжу ответил:

— Что ж, я думаю это те, кто посещает митинги, на которых выступает Поль Робсон, и кто аплодирует его коммунистическим песням или даже слушает их... Я сгорел бы от стыда, если бы меня увидели на подобном сборище.

Как продемонстрировала горстка гениальных киноактеров — от Чаплина до Джульетты Мазины,— великая комедия и высокая трагедия неотделимы. Расследование 1947 года было одновременно и фарсом и трагедией. Оно было фарсом потому, что комиссия отказалась от помощи и продюсеров и «недружественных» свидетелей, и потому, что, расточая похвалы «дружественным», она выпрашивала у них показания и с жадностью их заглатывала. Члены комиссии обращались с этими дрессированными тюленями с уважением и почтением, позволяя им часами лить потоки сплетен и инсинуаций и высказывать непросвещенное «мнение» обо всем и обо всех под солнцем. Однако обстановка резко изменилась, когда 27 октября был вызван первый «недружественный» свидетель Джон Говард Лоусон.

Л о у с о н. Мистер председатель, я хотел бы сделать предварительное заявление.

Т о м а с. Ну что ж, дайте мне его. (*Пауза.*) Я прочел первую строку — больше мне нет надобности читать. Заявление не будет оглашено.

Хотя Лоусону не разрешили огласить его заявление, следующему свидетелю не только разрешили, но его даже понуждали зачитать свое. Это был Эрик Джонстон, президент Американской ассоциации кинопромышленников, которая представляет собой (если она вообще что-нибудь собой представляет) профессиональный союз кинопродюсеров.

Джонстон выступил с довольно горячей защитой кинопроизводства, настаивал на том, что комиссия его позорит и снова предложил (и опять впустую) «прокрутить любой фильм или все фильмы, которые были обвинены с этой трибуны, чтобы вы сами могли проверить, что в них есть такого». Он заявил комиссии, что не собирается позволять ей диктовать, какого рода фильмы должна выпускать кинопромышленность. Он защищал право свободы слова, а потом обернулся к комиссии, побуждая ее продолжать начатую работу по «разоблачению» коммунистов: «Разоблачайте их, но разоблачайте в традиционном американском духе».

Когда на следующее утро на трибуну вышел Дальтон Трамбо, комиссия вновь пересмотрела свою позицию и отказалась позволить ему прочесть заявление, сославшись на то, что это «неуместно» при расследовании.

Трамбо пытался добиться, чтобы комиссия рассмотрела его сценарии. «Слишком много страниц»,— ответил Томас.

Но посмещище, на которое выставляли комиссию газеты в первую неделю слушания дела, и проявление неудовольствия со стороны большинства присутствующих в зале суда запретами делать заявления вынудили ее к повороту на сто восемьдесят градусов. Когда на следующее утро в ложу для свидетелей был вызван Альберт Мальц, ему, ко всеобщему удивлению, было разрешено зачитать заявление. И удивление возросло после того, как оказалось, что в этом заявлении содержалось разоблачение комиссии и всей ее деятельности. Мальц клеймил комиссию за отказ предоставлять «недружественным» свидетелям «возможность, какую имеет последний карманник в уголовном суде — вести перекрестный допрос вызванных ею свидетелей, опровергать их показания, выяснять их побуждения и их истинное лицо, привлечь за клеветнические измышления».

Альберт процитировал слова Джефферсона о праве иметь и отстаивать свое мнение. Он процитировал также Томаса, приравнявшего новый курс президента Рузвельта к политике

Коммунистической партии; он упомянул об оппозиции Томаса и члена конгресса Рэнкина законопроекту против линчевания; он процитировал мнение комиссии о ку-клукс-клане как о «приемлемой американской организации». Он добил комиссию словами: «Если бы я был сторонником генерала Франко, меня бы сегодня здесь не было. Но я предпочитаю быть здесь. Я предпочитаю умереть, чем быть плохим американцем, пресмыкающимся перед Томасом и Рэнкином, которые занимаются в Америке тем же, чем занимались в Германии Геббельс и Гиммлер».

Комиссия проглотила эту горькую пилюлю в полном молчании.

После того как выступление Альберта Мальца было запротоколировано на тринадцати машинописных страницах, вызвали следующего свидетеля — Альву Бесси.

Когда называют ваше имя, вы сразу испытываете тревожные чувства, какие уже испытывали раньше,— они чисто физиологического порядка. И если вы когда-либо пытались быть актером или участвовали в боевых действиях, вы переживали их довольно часто. Они вызывают ускоренное сердцебиение, сухость в горле, дрожание рук, сосание под ложечкой. И вы сразу же вспомните явление, следующее за этим: стоит вам ступить на подмостки сцены или на поле боя — кажется, что эти симптомы тут же пропадают и вы сразу чувствуете себя непринужденно и владеете собой как нельзя лучше.

Сейчас эти симптомы вовсе не пропали; просто они лежали сразу под поверхностью и ждали любого неблагоприятного момента, чтобы заявить о себе и преследовать вас. Мое требование зачитать заявление было встречено любопытным компромиссом.

Томас. Мистер Бесси, есть некоторое сомнение, имеет ли ваше заявление прямое отношение к делу...

Рассказчик. Я все же хотел бы получить разрешение прочесть его...

Томас. Одну минуту... Мы считаем, что в целях экономии времени вам следовало бы прочесть первые несколько абзацев, а затем мы приложили бы его к протоколу.

Рассказчик. Раз вы этого требуете, я прочту два первых и два последних абзаца.

Два последних абзаца гласили:

«Вызвав меня, комиссия надеется также растравить память о войне, которая велась в Испании с 1936 по 1939 год. Комиссия на всем протяжении своего существования утверждала, что поддержка Испанской республики явилась и является подрывной антиамериканской деятельностью и инспирирована коммунистами. Эта ложь ведет свое начало от Гитлера и Франко, а большинство американцев — да, собственно, и большинство людей на всем земном шаре — никогда в нее не верили. И я хочу, чтобы занесли в протокол, что я не только поддерживал Испанскую республику, но считаю, что мне повезло и я удостоился величайшей чести сражаться добровольцем в рядах Интернациональной бригады в 1938 году. И я буду и впредь поддерживать Испанскую республику до тех пор, пока испанский народ не наберется сил и не свергнет Франсиско Франко и всех его приспешников и не восстановит у власти законное правительство, свергнутое им с помощью нацистских и итало-фашистских солдат.

Убеждения, которые привели меня на сторону республиканской армии, и опыт, приобретенный в этой войне, заставляют меня утверждать, что комиссия проводит точно такую же деятельность, какую проводили комиссии по расследованию антииспанской, антигерманской и антиитальянской деятельности в Испании, Германии и Италии, оказавшихся в конце концов под пятой у фашизма. Я никогда не буду поддерживать или поощрять попытки такой комиссии проводить политику запугивания и террора, которая является несомненным предвестником фашистского режима. И поэтому я вновь заявляю о своем убеждении в том, что комиссия неправомочна копаться в мыслях или деятельности любого американца, который, как и я, верит в конституцию и готов в любой момент встать на ее защиту, как я боролся за нее в Испании».

После нескольких предварительных вопросов Стриплинг перешел прямо к сути.

Стриплинг. Являетесь ли вы членом гильдии сценаристов?

Рассказчик. Такой же вопрос задавался и другим свидетелям. Он касается моей принадлежности к какой-либо организации.

Стриплинг. Вы отказываетесь ответить на этот вопрос?

Рассказчик. Я не отказываюсь, но я должен ответить на него единственным известным мне образом, а именно: я считаю, что такой вопрос посягает на мое право вступать в какую-либо организацию и не входит в компетенцию этой комиссии.

Стриплинг. Перейдем к следующему вопросу, мистер Бесси. Являетесь ли вы сейчас или являлись ли когда-либо членом Коммунистической партии?

Рассказчик. Мистер Стриплинг и джентльмены, члены комиссии, если только со вчерашнего дня в Соединенных Штатах положение не изменилось, у нас существует тайное голосование; и я считаю, что комиссия имеет не больше прав расследовать мою политическую принадлежность, чем чиновник имеет право заходить в кабину для голосования и проверять, за кого голосует избиратель. Ведь генерал Эйзенхауэр отказался сообщить о своей политической принадлежности, а то, что дозволяется генералу Эйзенхауэру, дозволено и мне.

(В этот момент послышался смех, аплодисменты, а также возгласы одобрения. Это было в 1947 году; с того времени Эйзенхауэр более чем раскрыл свою политическую принадлежность и убеждения — хотя вряд ли под давлением.)

Стриплинг. Мистер Бесси, комиссия по расследованию антиамериканской деятельности считает, что в Соединенных Штатах Коммунистическая партия — не политическая партия, а фактически является агентом иностранного правительства. Я повторю свой вопрос: являетесь ли вы сейчас или являлись ли когда-либо членом компартии?

Рассказчик. Мистер Стриплинг, если вы не поняли моего ответа на ваш вопрос...

Стриплинг. Я понял ваш ответ.

Рассказчик. Тогда, может быть, секретарь его вам зачитает.

Стриплинг. В комиссию поступили обвинения, что вы коммунист. В вашем заявлении я нигде не заметил, что вы отрицаете это обвинение. Вам сейчас предоставляется возможность отрицать или подтвердить, что вы являетесь членом Коммунистической партии.

Рассказчик. В заявлении, которое вы столь любезно позволили мне зачитать, я сообщал, что придерживаюсь «Билля о правах». И я думаю, что «Билль о правах» что-нибудь да значит. А если он ничего не значит, это для меня новость, и, мне думается, это будет новостью для большинства американского народа.

Томас. Итак, вы отказываетесь отвечать.

Рассказчик. Я не отказываюсь. Я дал вам ответ. Он уже неоднократно занесен в протокол.

Томас. Совершенно очевидно, что вы придерживаетесь той же линии, что и остальные свидетели...

Рассказчик. Я не придерживаюсь никакой линии...

Томас. ...которая несомненно является коммунистической линией.

Рассказчик. Я живу своим умом.

Томас. Вы свободны. Если хотите произнести речь, ступайте под какое-нибудь ветвистое дерево.

Рассказчик. Благодарю вас.

На этом месте в стенограмме стоит «смех», но я его что-то не припоминаю, да и следующая строка гласит: «Председатель (*стуча молотком*). Попрошу соблюдать порядок!», а я сомневаюсь, чтобы председатель стал призывать к порядку, если бы надо мной смеялись.

Так или иначе, но материалы моего досье уместились на пяти с половиной отпечатанных на машинке страницах, что могло означать только одно из двух: либо следователи комиссии копались в моей биографии не так прилежно, как это было в случае с Лоусоном, Трамбо и Мальцем, либо я был подрывщиком наполовину менее опасным, чем они.

Тем не менее некоторые пункты продолжают умилять меня и по сей день. Например, такой: «Газета «Пиплз уорлд», являющаяся официальным коммунистическом органом Западного побережья Соединенных Штатов, в номере от 11 октября 1932 года помещает статью, посвященную восхвалению произведений Альвы Бесси...» (Пояснение: официального коммунистического органа Западного побережья не существует, и «Пиплз уорлд» давала высокую оценку произведениям Марка Твена, Джона Стейнбека, Максима Горького, Ромена Роллана, Уильяма Шекспира и авторам Ветхого завета; так что я оказался в хорошей компании.)

Или же: «В декабре 1945 года был организован обед «Добро пожаловать домой, Джо», чтобы воздать дань борющейся американской молодежи в связи со второй годовщиной организации «Американская молодежь за демократию». Раньше эта организация называлась «Лига молодых коммунистов»... Имя Альвы Бесси фигурировало в программе наряду с именами Джона Говарда Лоусона и Поля Робсона...» (Пояснение: и Лоусон и Робсон выступали наряду с генерал-майором Ивенсом Карлсоном и актрисой Ингрид Бергман, и все они сидели на трибуне вместе с

представителями Объединенных Наций, находившимися в тот момент в Лос-Анжелосе. После речи Поля Робсона Карлсон сказал Бесси: «Если б я мог произнести такую речь, как Поль!», на что Бесси не слишком остроумно сказал: «Сможете, генерал, сможете». Карлсон возразил: «Пока я ношу мундир — нет».)

Наплыв.

БЕВЕРЛИ ХИЛЛЗ. 1947 И ПОСЛЕДУЮЩИЕ ГОДЫ.

Девятнадцать «недружественных» свидетелей возвратились в Лос-Анжелос героями в глазах радикальных, либеральных и просто порядочных граждан этого города. На стадионе, заполненном лишь наполовину (что было огорчительно, хотя там и присутствовало несколько тысяч человек), состоялся массовый митинг, и каждый «недружественный», после того как объявлялось его имя, переходил через пустое футбольно-бейсбольное поле (меня это ужасно смущало).

Жена получила для меня подарок от моего самого близкого друга, тонкого актера Ли Дж. Кобба,—салями и бутылку курвуазье — мои излюбленные лакомства. Я познакомился с Ли в Нью-Йорке не совсем обычным путем. Посмотрев его исполнение роли немецкого коммуниста Макса в единственной пьесе Хемингуэя «Пятая колонна» (1940), я написал в «Нью мэссис» рецензию: «При таком благодарном материале и при больших актерских данных молодой актер сумел добиться просто ошеломляющего, величественного, потрясающего исполнения. Ради одной этой подлинно творческой работы плюс к тому, что осталось от пьесы, задуманной как лояльная, демократическая и антифашистская, вы должны потратить деньги...»

К моему удивлению, я получил письмо от актера, писавшего, что хотел бы познакомиться со мной, так как я — единственный критик, правильно оценивший то, что он пытается делать. Если угодно, называйте это обществом взаимного восхищения, но наша дружба продолжалась в Голливуде.

Ли был не только одним из самых тонких американских актеров, но также и отличным летчиком.

Однако актерские и пилотские таланты Ли не являлись единственными основаниями для моей с ним дружбы. Он был также преданным социалистом — или мне так казалось — и не только проявлял глубокое понимание марксистской философии, но также сочетал как должно теорию с практикой— он обладал мужеством. В то трудное время он обладал мужеством и предпочел уход на простой исполнению ведущей роли в одном из первых откровенно антисоветских фильмов, создаваемых в Голливуде как рабский ответ на непрозрачный намек комиссии по антиамериканской деятельности, что пора, мол, уже делать такие картины.

Больше того, вызванный на студию, он предложил немедленно расторгнуть договор: «Я не смог бы играть эту роль (грубого офицера-садиста Советской Армии),— сказал Ли,— как не смог бы быть антисемитом. Более того, я считаю сценарий фашистским, антиамериканским и угрожающим мирной жизни и благополучию моих соотечественников». Немало мужества проявили люди в те дни, когда инквизиция со скрипом притормозила из-за растущей по всей стране оппозиции и насмешек: из девятнадцати свидетелей, вызванных повесткой, были «расследованы» лишь одиннадцать. А за несколько дней до этого Эрик Джонстон, поклявшийся никогда не составлять черного списка, созвал в отеле «Уолдорф Астория» в Нью-Йорке совещание продюсеров — тех ребят, которые фактически руководят кинопромышленностью, и дал им указание, какого курса держаться. Типичным было заявление, сделанное Томасом Манном в радиопередаче, организованной «Комитетом защиты Первой поправки к конституции»:

«Считаю для себя честью выступить в качестве «враждебного» свидетеля.

Я заявляю, что очень интересуюсь кино и что со времени моего приезда в Соединенные Штаты девять лет назад видел очень много голливудских фильмов. Если в каких-либо из них и заключалась коммунистическая пропаганда, то она, видимо, была тщательно замаскирована. Я, например, ни разу не заметил в них ничего подобного.

Я заявляю также, что, по моему мнению, основанное на невежестве и суеверии преследование сторонников политической и экономической доктрины, которая, по существу, является творением великих умов и великих мыслителей,— не только свидетельство деградации самих преследователей, но и наносит большой ущерб репутации Америки как культурной страны.

И, наконец, как американский гражданин немецкого происхождения я заявляю с при-

скорбием, что испытал на себе самом подобные политические тенденции. Духовная нетерпимость, политическая инквизиция и постепенное отмирание законности — и все это якобы во имя «чрезвычайного положения» — именно так это началось в Германии. За этим последовал фашизм, а за фашизмом — война».

29 октября двадцать восемь членов «Комитета за Первую поправку к конституции» подали конгрессу прошение о «возмещении нанесенного ущерба». То была смелая декларация принципов, но она ни к чему не привела, а Хемфри Богарт, чья подпись была украшением этого документа, тут же отрекся от него. Такой поступок (совершенный явно под давлением продюсеров) вызвал панику, очень скоро положившую конец всему комитету.

20 ноября Спирос Скурас, президент кинокомпании «Твентис сенчури — Фокс» обнародовал заявление своего административного совета, декларировавшее отказ от услуг любого коммуниста и даже любого служащего, не пожелавшего уважительно отвечать на вопросы комиссии палаты представителей Соединенных Штатов, а поэтому обвинявшегося в неуважении к конгрессу (в то время в этой компании работал всего один член «десятки» — Ринг Ларднер-младший).

24 ноября в отеле «Уолдорф-Астория» состоялось закрытое заседание возглавляемой Эриком Джонстоном Американской ассоциации кинопромышленников. На следующий день она издала директиву для всех крупных студий, в которой, в частности, говорилось: «Мы немедленно уволим или отстраним от работы без компенсации всех десятерых обвиняемых и не примем вновь ни одного из десяти до тех пор, пока он не будет оправдан — или с него не будет снято обвинение в неуважении к конгрессу — и он не заявит под присягой, что не является коммунистом...»

Затем, делая презренную и смехотворную попытку смягчить впечатление от первого в американской промышленности черного списка, продюсеры добавляли: «Мы откровенно признаем, что такая политика чревата опасностями и риском. Она может создать атмосферу страха. Творческая работа не может успешно проводиться в атмосфере страха. С этой целью мы призываем гильдии, объединяющие творческих работников Голливуда, вместе с нами изживать подрывную деятельность, защищать невиновных и отстаивать свободу слова и свободу экрана во всех случаях, когда она под угрозой... На экране нет места ничему, что можно было бы считать подрывным или антиамериканским...»

Было не удивительно прочесть под этим документом подписи таких деятелей, как Эрик Джонстон или Джеймс Бирнс, Поль Макнатт (советники продюсеров) и другие. Но тут стояла еще одна подпись — подпись продюсера Дора Шэри из «РКО», который, представ перед комиссией как свидетель, стойко защищал свое право нанимать любого писателя, актера, режиссера или композитора независимо от его политических взглядов.

День спустя кинокомпания «РКО» уволила продюсера Адриана Скотта и режиссера Эдварда Дмитрыка, два дня спустя «Твентис сенчури — Фокс» уволила Ларднера; 1 декабря Лестер Коул, писатель-продюсер, и Дальтон Трамбо были «отстранены» без сохранения содержания, то есть уволены компанией «МГМ». Остальные пятеро — Бесси, Биберман, Лоусон, Мальц и Орниц — в то время контрактов не имели, так что увольнять их не пришлось.

На собраниях по всей стране, сколько бы людей на них ни являлось, нас глубокомысленно заверяли: «Какого черта! Вызов в суд за неуважение к конгрессу вовсе не означает, что генеральный прокурор потребует предъявить обвинение. Министерство юстиции наверняка не станет раболепствовать перед этими троглодитами из комиссии. Все это явная нелепица!» Но 5 декабря 1947 года, менее чем через два месяца по окончании следствия, «десятке» было предъявлено обвинение в неуважении к конгрессу.

До сих пор я с семьей еще питался нормально (на те сбережения, которые у нас оставались), но тут ситуация резко изменилась. 10 декабря «десятка» была вызвана к шерифу и при показной джентльменской любезности, наверняка насчитывающей не так уж много прецедентов, нас зарегистрировали и заставили снять отпечатки пальцев (но не сфотографировали для полицейского архива), после чего отпустили под залог 1000 долларов, внесенных поручителем.

В ночь на 11 января 1948 года мы опять вылетели в Вашингтон, а на следующее утро предстали перед судом, выслушали обвинение, не признали себя виновными и обратным самолетом вернулись домой. В общей слож-

ности мы израсходовали из собственного кармана десять тысяч долларов, отмахав пятьдесят тысяч миль. Эти десять тысяч слагались из стоимости перелетов через страну, совершенных в 1947 году — для явки в комиссию, в 1948— для получения обвинения, в 1948 — вторично, для отказа от суда присяжных и в 1950 году — для суда и заключения в тюрьму.

Тем не менее, в тот же месяц, когда нам было предъявлено обвинение, «десятка» начала наносить ответные удары — в форме нескольких исков: первый был предъявлен Дальтоном Трамбо компании «МГМ» и требовал восстановления в правах и возмещения убытков; другие иски были предъявлены Ларднером, Коулом, Дмитрыком и Скоттом соответственным студиям, а 2 марта 1948 года мы предъявили коллективный иск всем студиям за убытки, понесенные из-за черного списка.

Убытки, которые мы требовали нам возместить своим коллективным иском, вылились во многие миллионы долларов. Но чтобы добраться до такого золотого дна, если только это вообще реально, надо было потратить годы на отсрочки и тяжбу, а тем временем мои личные сбережения быстро таяли под зимним солнцем Южной Калифорнии, а счета накапливались.

События разворачивались быстро. Джон Говард Лоусон предстал перед судом в Вашингтоне 14 апреля и пять дней спустя был осужден. Трамбо предстал перед судом 26 апреля, а 5 мая был признан виновным. Два состава присяжных, куда вошли главным образом государственные чиновники, казалось, нисколечко не смущались тем, что фактически суд пренебрег всеми относящимися к делу доказательствами. Свидетелям, вызванным со всех концов страны повесткой, не давали возможности выступить в пользу «десятки», восемь обвиняемых были лишены права на апелляцию, с которой обратились Лоусон и Трамбо.

Между ноябрем 1948 и июнем 1950 мне удалось заработать 4200 долларов, которых едва хватило на жизнь моей семье из трех человек и двум моим сыновьям от первого брака.

Я начал составлять антологию гражданской войны в Испании и наметил план двух романов, которые предполагал назвать «Летний солдат» и «Зимний солдат», но заработок пришел из неожиданных источников: 1000 долларов я получил за экранизацию (под вымышленным именем) одного из наименее удачных рассказов Джека Лондона для независимого продюсера. Он предложил эту работу одному из фигурировавших в черном списке, который не пожелал ее делать, но обязался лично проследить за моей трактовкой темы. Фильм так и не был поставлен. Другая работа пришла через писателя, еще не занесенного в черный список,— у него были превосходные связи с независимым продюсером, и он работал для него над сценарием. Этот человек убедил продюсера дать работу и мне и даже подсказал ему сюжет — оригинальная идея, почерпнутая им из старого путеводителя по Калифорнии,— похоже, в моей голове оригинальных идей уже не водилось.

Я настолько выдохся, что часами сидел у окна двухэтажной квартиры, арендованной у Эдварда Дмитрыка, и глядел на случайных прохожих. Набросок романа, переданный издателю, пришел обратно с сопроводительным письмом, в котором сообщалось, что замысел неплох и даже значителен, но прежде чем выслать аванс, издателю хотелось бы прочитать хотя бы страниц сто.

В то время я был не в силах написать сто страниц; я не был уверен, что сумею написать даже десять.

В конце концов наступило время, когда в моем доме буквально нечего было есть (конец 1949 года). И были счета, оплатить которые я не имел средств. И не было работы — ни на черном, ни на каком другом рынке.

Мы приобрели всемирную известность, наши имена и лица хорошо знали. Хотя в молодые годы мне кем только не приходилось работать — я был мало к чему пригоден помимо писательского труда. Другие писатели, попавшие в черный список, были лучше обеспечены, умели выходить из положения и обладали большими связями. Некоторые из них продали страховку, другие, кто отложил деньги про черный день, помогали женам в лавчонках по продаже одежды или парфюмерии; один продавал обои; один открыл бар, некоторые перебрались в Нью-Йорк и пытались пробиться на телевидении.

Брать в долг у людей, симпатизировавших нам, или же у тех, кто чувствовал себя виноватым из-за того, что не попал в такое же затруднительное положение, было, пожалуй, слишком легко. Один известный киноактер преоригинально настаивал на том, чтобы я

одолжил у него деньги: «Возьми, черт, ну ради бога, возьми...»

Но я твердо решил больше в долги не залезать. У меня была еще одна блестящая идея — замысел сценария, и я сделал предложение самой большой звезде Голливуда. Я неоднократно встречался с Чаплином в различных местах: в шикарном доме Клиффорда Одетса, где все мы слушали музыку в превосходной записи; встречался я с ним и в советском консульстве на праздновании годовщины Октябрьской революции (или в день Красной Армии), и он даже присутствовал на вечере, устроенном в помощь марксистскому журналу «Мейнстрим».

Итак, я позвонил Чаплину и попросил его о свидании. Я помчался на назначенное мне свидание с пересохшим горлом и бешено колотящимся сердцем. Чаплин был воплощением любезности. Мы прошли на полузакрытую веранду, и он отпустил секретаршу, сидевшую там за пишущей машинкой. У меня язык прилип к гортани. Но тут же я вспомнил совет своего отца-бизнесмена о том, как «продавать самого себя», и был полон решимости это сделать. Я сказал Чаплину, что у меня есть идея сценария, которую я желал бы ему продать, сам я хотел бы только написать литературный сценарий, а дальше идея будет уже принадлежать ему.

Идея моя заключалась в создании современного варианта «Дон-Кихота» с Хьюстоном в роли Рыцаря печального образа и Чаплином в роли Санчо Пансы. Местом действия должна быть сегодняшняя Испания при режиме Франко, и Дон-Кихот должен был сходить с ума не от чтения рыцарских романов шестнадцатого столетия, а от заповедей распространившегося по всему свету американского катехизиса, которые я постигал, сидя на коленях у отца: «О человеке судят по его внешнему виду», «Место женщины дома», «Главное — не работать, а преуспеть», «Важно, не кто ты есть, а с кем знаком» и т. п.

Чаплин поразительно умеет выслушивать собеседника. Пока я говорил, он наблюдал за мной, подперев рукой щеку, и, казалось, обдумывал мое предложение. В какой-то момент его глаза даже загорелись, и сердце мое, не переставшее колотиться с того момента, как я переступил порог его дома, отчаянно запрыгало. Моя фантазия разыгралась, и я уже представлял себе, как из замечательного сценария он создаст превосходный фильм. Будет стоять на нем мое имя или нет — это совершенно не важно, главное, что сам я буду знать, что подал оригинальную мысль и написал литературный сценарий, а все остальное сотворено гением.

Когда я кончил говорить (ни гонорар, ни деньги не были даже упомянуты), он сказал:

— Это интересный замысел. Но меня здесь волнуют два момента. Во-первых, на меня в Америке столько нападали, что если я посягну на такого великого классика, как Сервантес, меня тут просто заедят. Во-вторых, я люблю, чтобы вещи, которые делаю, были моими собственными.

Мое сердце тут же перестало колотиться— было мгновение, когда мне показалось, что оно совершенно остановилось. Я едва слышно произнес:

— К тому времени, как вы ее воплотите в фильме, она и будет вашей собственной.

Он отрицательно покачал головой.

В моих ушах звучал голос отца, произносящий другие заповеди американского катехизиса: «Никогда не принимай отказ за ответ», «Продавай себя самого!», «Поставь ногу на порог и не забирай ее!» Но я знал, что если мой отец был замечательным коммерсантом, то у меня нет никакой коммерческой жилки. Я даже не смог раздать десять тысяч проспектов, рекламировавших изобретенный им дешевый огнетушитель, и вместо этого пустил их плыть по Гудзону.

Чаплин заказал чай и после нескольких вступительных слов начал читать мне эпизоды заканчиваемого им сценария «Огни рампы»; он звучал куда более горько, нежели тот вариант, который вышел на экран. Еще мы поспорили о фильме «Перекрестный огонь», который, к моему удивлению, он считал бесспорно антисемитским.

Я не очень-то отстаивал свою точку зрения, потому что все время думал о другом: «Ты уйдешь отсюда с пустыми руками и без работы, а что будет завтра?» Тем не менее я спросил его, почему он так считает, и он сказал:

— Помните Сэма Ливина и как он сыграл эту роль?

Тут он поднялся и превратился в Сэма Ливина: его лицо и фигура преобразились; он «потирал руки», как тот. Придумывая слова, которые, по его представлению, подходили для образа еврея-жертвы в исполнении Ливина, он подобострастно сказал: «По-

чему вы выбрали меня? Я славный парень; право, я славный парень...»

Это было потрясающее исполнение. И в тот момент оно меня убедило, хотя, вспоминая о нем позднее, я совершенно не мог с ним согласиться.

— Странно,— сказал я,— я тоже еврей, но почему-то не заметил этого в фильме.

Он улыбнулся мне и сказал:

— Я не еврей.

— Я всегда думал иначе.

— Многие так считают,— сказал он,— и я никогда не давал себе труда опровергать это. Но я не еврей.

В этот момент вошла молодая жена Чаплина Уна в костюме для солнечных ванн. Ее глаза были копией глаз отца драматурга Юджина О'Нила, которого я часто встречал раньше. Это были такие неотразимые глаза, что у вас сразу рождалось желание нырнуть в них и утонуть.

Чаплин представил нас, хотя мы уже встречались. Он похлопал жену по спине и спросил:

— Выпьешь с нами чаю, детка?

Она ответила, что идет играть в теннис с Биллом Тилденом и увидится с нами позднее.

Я спрашивал себя, почему я не прощаюсь и не ухожу. Замысел «Дон-Кихота» он не купит, а он занятой человек, и я должен был бы, поблагодарив за оказанный прием, уйти из его богатой жизни и катиться себе подальше, но я остался.

Чаплин заговорил о Билле Тилдене, незадолго до этого вышедшем из тюрьмы после почти двенадцатимесячного заключения по обвинению в педерастии. Он сказал, что когда Тилдена взяли, он, Чаплин, пошел к судье хлопотать и поручился, что если Тилдена отпустят, тот покинет Штаты. «У меня есть дом на юге Франции,— сказал он юристу,— и Билл может открыть там теннисный клуб. Я с удовольствием предоставлю ему возможность жить там бесплатно, пока он снова не станет зарабатывать себе на жизнь».

Я слушал Чаплина, мысленно ведя разговор с самим собой. Я хочу идти домой, говорил я себе, так почему же я не иду? Этот человек мне ничем не поможет, почему же я должен сидеть и выслушивать, как он все время говорит о себе самом?

По словам Чаплина, судья оказался человеком отзывчивым. Чаплин рассмеялся и сказал:

— Когда я сказал Биллу, что мы можем вызволить его из тюрьмы при условии, что он уедет за границу и поселится в моем доме, он отказался, сказав, что раз он совершил преступление, то должен понести заслуженную кару. Представляете!

И вот Тилден отбыл свой срок, а когда вышел на свободу, Чаплин позволил ему давать частные уроки игры в теннис на корте при своем доме.

Чаплин предложил мне спуститься туда, так как у него самого назначена игра. И мы пошли на теннисный корт.

Я смотрел, как Чаплин играл двое на двое с Биллом Тилденом и какими-то двумя мужчинами.

В свои шестьдесят лет Чаплин выглядел на корте поразительно, и вместе со своим партнером свел игру с Тилденом и его партнером вничью.

Чаплин явился после душа в халате и проводил меня к моей старой машине, выражая сожаление, что не может использовать идею с «Дон-Кихотом», но «вы сами понимаете ситуацию».

Я сел в свой «хадсон», а он, пожав мне руку, быстро зашагал к дому. Я посмотрел на свою ладонь — на ней лежал сложенный стодолларовый чек.

Этих ста долларов хватило на какие-нибудь три недели, после чего мое положение стало таким же безнадежным, как и раньше. В конце концов я решил пойти к Ли Коббу, который в этот момент как раз шел в гору. У него был контракт со студией, дававший ему 1500 долларов каждую божью неделю. Он только что купил новый дом. Его открытая машина была еще совершенно новой, и он все еще владел личным самолетом, в котором не только летал под настроение в Нью-Йорк, но и на уикэнд в Лас Вегас, где систематически просаживал в игорных домах от одной до нескольких тысяч долларов.

Кобб был очень эмоционален. Во время предварительного следствия он и его тогдашняя жена прислали мне телеграмму следующего содержания: «Позиция, занятая вами в деле защиты нашей свободы, наполнила наши сердца гордостью. Точка. Пожалуйста, передай это Альберту и другим. Точка. С любовью».

Я рассказал ему про свои денежные затруднения и попросил дать взаймы 500 долларов.

Наезд камеры.

В ГОСТИНОЙ ЛИ. (Средний план.) ЛИ И РАССКАЗЧИК. СЕРЬЕЗНОЕ ЛИЦО ЛИ СТАНОВИТСЯ ВСЕ СЕРЬЕЗНЕЕ.

Рассказчик. Ты можешь мне их дать? (*Ли отрицательно качает головой.*) А ты не знаешь, где я мог бы их достать? (*Ответа нет.*) В доме нечего есть, а у меня в кармане полдоллара.

Ли (*невесело*). Если дело обстоит так, почему бы тебе не прислать Элен и Еву сюда? Мы всегда можем их прокормить. (*Вдруг.*) Или же вы можете покупать продукты и присылать счета мне.

Рассказчик (*раздражаясь*). Ты говоришь не о том. Мне надо 500 долларов. Сейчас!

Ли (*меланхолично*). Не могу.

Рассказчик встает. Он страшно зол и вместе с тем удивлен, с чего бы это. Обрушиваясь на своего друга с ругательствами, он с удивлением и ужасом вслушивается в звучание собственного голоса. Лицо Ли печально. Он тоже встает.

Ли. Я тебя прощаю. (*Поскольку Рассказчик с недоумением смотрит на Ли, тот продолжает.*) Не понимаю, как ты можешь на пороге тюрьмы говорить такое своему старому другу.

Рассказчик направляется к двери. Ли идет за ним.

Ли. Надеюсь, ты еще придешь повидаться.

Рассказчик, не отвечая, берется за дверную ручку.

Ли. Оказывается, ты революционер. (*Рассказчик открывает дверь.*) Будь революционером и впредь. (*Пауза.*) Продолжай служить мне примером.

Расследование 1947 года в Голливуде, вся эта знаменитая охота за ведьмами имели самые невероятные аспекты: тут тебе и черные списки; и остракизм, которому подверглись свыше двухсот киноработников; и тюремное заключение десяти из них за проступок, еще никогда не наказывавшийся суровее, чем взыскание минимального штрафа; и запугивания тех, кто поначалу еще проявлял какое-то мужество; и массовое предательство со стороны друзей, жен, мужей и бывших любовников; и красивые слова, произносимые при этом, чтобы хоть на какое-то время скрыть суть своего предательства от тех, кого предавали.

Председатель комиссии Дж. Парнелл Томас был главным исполнителем той комедии, которую начали разыгрывать в 1948 году. Сначала он выражал свое безмерное возмущение, зафиксированное в протоколах предварительного следствия, тем, что существуют столь неблагонамеренные, бесчестные и подрывные элементы, способные выводить в кинофильмах образы продажных судей, скаредных банкиров и конгрессменов-взяточников с целью дискредитации американского образа жизни (как упорно утверждали «дружественные» свидетели), а потом сам угодил в тюрьму еще до того, как попала туда «десятка».

В 1948 году Дрю Пирсон вывел его на чистую воду, и он предстал перед судом, который осудил его без права апелляции по обвинению в предоставлении своим родственникам пособия по безработице, которое они частично переводили на его личный счет в банке. В 1949 году Томаса отправили в федеральную исправительную тюрьму в Денбери, штат Коннектикут, где он потом наслаждался обществом Лестера Коула и Ринга Ларднера-младшего. В данном случае хочется (и приятно) поверить, что справедливость восторжествовала — в тюрьме этой куриной душонке приходилось выгребать куриный помет.

Типажи, участвовавшие в этом фарсе, и последовательность событий дали бы прекрасный материал для сценария кинофильма, который, во-первых, никогда не будет создан, а во-вторых, если бы его и создали, показался бы неправдоподобным просто потому, что в нем очень уж все логически вытекает одно из другого.

И хотя в Голливуде хохотали по поводу того, что Томас сел в галошу, там не нашлось таких оптимистов, которые вообразили бы, будто судьба этого человека спасала «десятку» от нависшего над нею рока — это было бы из области чистой фантазии.

Поскольку приговоры по делу Джона Говарда Лоусона и Дальтона Трамбо были уже вынесены, их отправили в тюрьму; Адриан Скотт лежал в больнице, оправляясь после операции; а семеро, которым еще оставалось предстать перед судом, вылетели из международного аэропорта в Лос-Анжелосе, куда набилось три тысячи человек (полицейские, получившие подкрепление, поддерживали среди них порядок).

Я был немало удивлен, увидев тут грустное лицо своего бывшего друга Ли Кобба. Он стоял в переднем ряду за цепочкой полицейских.

Все семеро мы предстали в одно и то же утро перед тремя разными судьями (от суда присяжных мы отказались), которые дали пятерым из нас максимум — присудили к году тюрьмы и штрафу в сумме 1000 долларов, а Биберману и Дмитрыку — половину этого.

После того как судья Пайн объявил, что признает меня виновным, он улыбнулся и спросил, не желаю ли я что-нибудь сказать.

Мне ужасно не хотелось ничего говорить, но долг человека, оказавшегося в оппозиции к правительству, когда правительство поступает неправильно, диктовал мне необходимость что-нибудь сказать.

Моей жене было не по карману совершить путешествие из Лос-Анжелоса в Вашингтон, чтобы присутствовать при этом относительно не таком уж важном событии. Мне вдруг вспомнился Назым Хикмет, прекрасный турецкий поэт и революционер, проведший в тюрьме много лет, вспомнились тысячи замученных в фашистской Германии, и я надеюсь, что мои слова не прозвучали слишком высокопарно. За те три минуты, пока я говорил, судья Пайн несколько раз улыбался и раз или два качал головой, словно бы в знак согласия, после чего объявил, что я приговорен к году заключения в тюрьме для уголовных преступников и штрафу в 1000 долларов.

Нам надели наручники, и шериф повел нас из зала суда по мраморному коридору к лифту; еще какие-нибудь две минуты, и мы, спустившись на два этажа, попали за кулисы судебного процесса: битком набитое грязное помещение; облезлые стены; зловонный открытый унитаз в углу; люди, большей частью негры, сидели на разбитых деревянных скамьях по стенам — почти все апатичные, подавленные, не испытывавшие даже желания спросить соседа: «За что сидишь?»

Механизмы заработали, завращались. У нас взяли (снова) отпечатки пальцев; заполнили наши анкеты, потянулось время, пока мы ждали сэндвичи, которые должен был раздавать один из полисменов, пили теплую воду из фонтанчика в другом углу, ожидали, пока нас повезут в Вашингтонскую районную тюрьму.

Некоторые арестанты-негры, которых регистрировали, кричали нам через решетку: «Эй, голливудские ребята!» Когда Бибермана и Дмитрыка ввели для регистрации, они показали на пальцах, что им предстоит отсидеть не год, а шесть месяцев.

Мы ждали около двух часов, пока нас не вывели, скрепленных наручниками по двое, по узкому коридору на яркое вашингтонское солнце, становившееся еще ярче от фотовспышек газетных репортеров.

Мы ехали по улицам нашей столицы в фургоне за толстой решеткой до районной тюрьмы, где фургон пропустили через двойные ворота; и процедура снятия отпечатков пальцев и фотографирования (с висящим на шее номером) повторилась; затем нас раздели догола, повели под душ и облачили (временно) в тюремную одежду.

При входе в тюрьму из нас повытрясли все деньги, а сигареты, которые нам удалось припрятать, были у нас конфискованы со строгим предупреждением, чтобы это больше не повторялось.

Но самый странный момент наступил чуть позднее. Нас разместили по камерам на различных ярусах; двери камер, по-видимому, закрывались тут автоматически: мы вошли, и они с лязгом захлопнулись.

В моей камере были две койки, в два этажа; туалет без деревянного стульчака; раковина для умывания; стальные стены унылого серого цвета — и все. Позднее в камеру вошел мой сосед, вернувшийся с разбирательства его дела в суде, но общаться с ним я не мог — он говорил на иностранном языке, которого я не понимал.

В камеру вошел заключенный из тех, что заслужили образцовым поведением привилегии, и сунул мне две пачки сигарет.

— Вам купили их Лоусон и Трамбо,— сказал он.

— Где они?

— Отправлены отсюда дня два назад.

Я распечатал пачку и дрожащими руками зажег сигарету.

Когда я еще раз вспомнил о Хикмете, которого турецкое правительство выпустило из тюрьмы в том году после широкой кампании протеста (и который умер в ту неделю, когда были написаны эти слова), я устыдился. Десять лет? Пятнадцать? Да как может человек пробыть в тюрьме пять? А я ведь был, по здешним понятиям, «краткосрочником».

Наплыв.

ФЕДЕРАЛЬНАЯ ИСПРАВИТЕЛЬНАЯ ТЮРЬМА. ТЕКСАРКАНА. 1951 ГОД.

И все же день освобождения из тюрьмы в конце концов наступает.

Вы вспоминаете этот чудесный момент из фильма «Жизнь Эмиля Золя» (сделанного не кем иным, как «Братьями Уорнер»), когда арестант Дрейфус выпущен из своей камеры на Чертовых островах и ослеплен солнечным светом.

Вы вспоминаете совет тюремной братии: «Когда выйдете из тюрьмы и будете ждать автобуса в Тексаркане, оставайтесь на автобусной станции. Здешних фараонов хлебом не корми — дай только схватить выпущенного арестанта и засадить в вытрезвитель».

Вы задаетесь вопросом, как станете зарабатывать на жизнь в стране, где все вас отвергли, где вы превращены в героя, так что даже соседи вашей жены, прочитав о вас в газетах, не желают с ней разговаривать и не позволяют своим детям играть с вашей семилетней дочкой.

Но в конце концов он все же приходит, этот день. И наступает вечер. После ужина вам велят сидеть в своей камере, пока за вами не придут. Вы сидите. И четверо или пятеро (всего лишь?) из двадцати арестантов вашего корпуса приходят проститься. В десять часов дается сигнал гасить свет, и вы сидите еще час и курите, говоря самому себе: лягу-ка я спать, пока они не придут за мной, но лечь спать вы не в силах.

И около одиннадцати вы слышите тихий звук, и верзила Боб, сущий медведь, человек, которому вы давали читать роман Олдриджа «Дипломат», приходит на цыпочках в камеру — в ней светло от горящих снаружи юпитеров — и говорит: «Не знаю, что я буду без тебя тут делать; не знаю, что я буду делать»,— и в глазах его слезы, он жмет вам руку и тут же выходит из камеры.

И вот наконец приходит тюремщик, велит идти одеваться и ведет вас по уснувшему корпусу, затем вниз, по пустым коридорам и лестницам, где вы встречаете другого дежурного тюремщика, протягивающего вам присланный вашей женой чемодан.

В нем «хороший» костюм, который вы обычно носили дома, но тут он на вас висит, и белая сорочка, и галстук, и ботинки, во всем этом вы чувствуете себя как-то стесненно; и поскольку той ночью на улице холодно, тюремщик навязывает вам дешевую фетровую шляпу, хотя вы никогда не носили шляп.

Потом вам велят сесть на скамейку в комнате за проходной; и стрелки больших стенных часов совершенно не двигаются, но время все-таки идет, ровно в полночь выходит дежурный и вызывает вас. Вы идете в проходную, и он протягивает вам разные вещи, перечисляя их: «Ваша книга. Ваши бумаги. Билет на самолет от жены. Счет вашим деньгам», и вы расписываетесь в получении всех этих вещей, снова садитесь на скамейку и сидите (спрашивая себя, а как же насчет автобусного билета до Далласа).

Предполагалось, что вас выпустят в полночь, но полночь уже прошла. Вас повезут в город в пикапчике, в котором возят молоко на станцию в Тексаркане.

В 12 часов 25 минут (автобус отправляется в час ночи) шофер подает вам знак, и вы проходите через ворота из металлических прутьев, которые за вами запирают, и идете к грузовику, стоящему перед административным корпусом, и садитесь рядом с шофером. Он машет рукой парню на контрольной вышке, и вы выезжаете с территории тюрьмы на шоссе.

И вот вы в городе, у автобусной остановки, находящейся через дорогу, шофер нажимает на тормоз и говорит: «Посидите, я возьму вам билет»,— и переходит улицу.

Несколько минут спустя он возвращается, протягивает билет и говорит: «Идите в зал ожидания и ждите там. Автобус запаздывает. Всего хорошего».

И вы переходите улицу с чемоданом в руке (в нем теперь упакованы книги, бумаги, письма — нераспечатанные) и идете в освещенный зал ожидания, а душа у вас уходит в пятки.

Знают ли они, что я бывший заключенный? Смотрят ли они на меня? (Они мельком взглянули на вас.) Вы идете к стойке и спрашиваете: «Когда должен прийти автобус?» И женщина, которая смотрит так, словно уже знает, кто вы такой, отвечает: «Он опаздывает». Вы хотите спросить, на сколько, но боитесь привлечь к себе внимание.

И вот вы просите разменять вам пять долларов, идете в телефонную будку, заказываете разговор с Лос-Анжелосом. В Тексаркане 12 часов 45 минут ночи, в Лос-Анжелосе 10 часов 45 минут дня.

Знакомый голос в трубке. И вы говорите:

— Я жду автобуса на Даллас, но он запаздывает. Как ты себя чувствуешь?

— Хорошо,— отвечает она.

— Как Ева?

— Уснула.

— Увидимся завтра в одиннадцать.

— Да, да,— говорит она.— Как ты себя чувствуешь?

— Хорошо, хорошо.

Потом вы вешаете трубку и, заметив буфет, идете к нему и спрашиваете сонную официантку, нельзя ли получить бифштекс. Бифштекс! Настоящий бифштекс, за который вы можете уплатить. С кровью.

— Ну, конечно,— говорит официантка, и вы заказываете самый дорогой бифштекс (полтора доллара); подают его быстро, и он жестче ослиного мяса, которое вы ели в Испании.

А автобус, отправляющийся по расписанию в час ночи, трогается с места в три.

Наплыв.

«Я полагаю, что разговариваю с порядочным человеком».

Все это теперь уже старая история, а история никогда по-настоящему не повторяется, хоть Карл Маркс и писал: «Гегель где-то отмечает, что все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды. Он забыл прибавить: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса».

Люди (и учреждения) меняются, превращаются во что-то новое.

Однако комиссия палаты представителей по расследованию антиамериканской деятельности продолжает орудовать и получает огромные ассигнования всякий раз, когда их запрашивает, при едва ли не единодушном одобрении членов конгресса. (В тот момент, когда пишутся эти строки, она занята тем, что изводит группу студентов, которые обдуманно бросили вызов незаконному запрету госдепартамента, совершив поездку на Кубу и посетив этот опасный остров «в девяноста милях от дома»).

Даже сам Голливуд — и то чуть-чуть сдвинулся с места под влиянием оказанного на него давления. Восемь человек из «голливудской десятки» живы; Дмитрык публично «отрекся» от своих взглядов, Сэм Орниц умер от рака 10 марта 1957 года в возрасте 66 лет, двое снова пишут под своими собственными именами — Дальтон Трамбо и Ринг Ларднер-младший.

Актеры, попавшие в черный список, так и не вернулись на экран, за исключением двух-трех, появившихся в фильмах, сделанных и прокатываемых независимыми фирмами. Кое-кому удалось вернуться на бродвейскую сцену или на телевидение, но десятки драматических актеров и поныне остаются жалкими агентами по страховке или по продаже земельных участков, торгуют парфюмерией, дамским бельем, игрушечными моделями и стройматериалами. Некоторые уехали в Европу, но лишь немногие снимаются там в кино.

Похоже, что в последние пять лет черный список, существование которого продюсеры всегда отрицали, теряет свою силу. В 1959 году Академия киноискусства и наук аннулировала глупое постановление (принятое ею в 1956 году под давлением комиссии), препятствовавшее назначению на должность всякого, кто отказался сотрудничать с комиссией.

К этому времени стало общеизвестно, что писатели, фигурировавшие в списке, являются авторами таких фильмов, как «Дружеское убеждение» (Майкл Уилсон, которому было отказано в присуждении «Оскара» на основе этого постановления), «Мост на реке Квай» (Карл Формен, получивший за него «Оскара»), «Не склонившие головы» (Натан Дуглас, получивший «Оскара») и других фильмов такого же масштаба.

Когда выяснилось, что Нед Янг, занесенный в черный список, был тем «Дугласом», который в соавторстве с Гарольдом Смитом получил в 1958 году «Оскара» за «Не склонившие головы», Дальтон Трамбо скромно признался, что он и есть тот самый Роберт Рич, который не явился получать своего «Оскара» за «Смельчака» год назад. 15 июня 1960 года в интервью, опубликованном на первой странице «Верайети», он поведал также, что за тринадцать лет, минувших с той поры как он выбрался из тюрьмы, им написано ради заработка тридцать киносценариев.

За год до этого независимый продюсер Отто Преминджер открыто объявил, что нанимает Трамбо для экранизации «Исхода» Леона Ури, «Нью-Йорк таймс» сообщил новость, что Трамбо — автор и экранизации романа Говарда Фаста «Спартак» и его имя будет стоять в шапке фильма. Небо не обрушилось, и земля не разверзлась, обе картины

принесли миллионы долларов; и теперь у Трамбо слава самого высокооплачиваемого сценариста за всю историю Голливуда.

Но основная масса писателей, попавших в черный список, не имела ни заслуг Трамбо в кино, ни его престижа — или же таланта, а поэтому «перестала существовать» в прежней сфере своей деятельности.

Ринг Ларднер, которому Отто Преминджер поручил написать сценарий по роману Патрика Денниса «Гений», отдав дань Преминджеру за то, что тот первый открыто взял на работу Трамбо, и заявив, что это было «самым важным индивидуальным шагом», направленным против черного списка, продолжал настойчиво утверждать, что «черный список существует и поныне. Считать, что он уже в туманном прошлом — это широко распространенная иллюзия. Черный список продолжает действовать как в кинематографии, так и на телевидении».

Более трехсот киноактеров и по сей день могут произнести тут «аминь».

Помимо отлучения от избранного рода деятельности, общественного остракизма, распада семьи и добровольного изгнания (таких случаев насчитывается много сотен, если не тысяч) список приводил к трагедиям и посерьезнее, и этого нельзя забывать. В реестре жертв расплодившихся местных, федеральных и национальных комиссий по охоте за ведьмами немало таких, кто уже ничего не расскажет. Их преждевременная смерть от «естественных» причин и самоубийства прямо или косвенно на совести именно этих инквизиторских учреждений.

Вот имена некоторых из них: Джон Гарфилд умер от разрыва сердца перед вторым вызовом в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности; Гарри Декстер Уайт, помощник секретаря казначейства, умер от разрыва сердца после вызова в комиссию по облыжному обвинению в том, что он возглавлял сеть шпионажа; Мэди Кристианс, актриса, умерла после занесения в черный список, последовавшего за вызовом в комиссию; Джон Браун, актер, работавший десятки лет на радио, умер после занесения в черный список; Эдвин Рольфе, поэт, занесенный в черный список и не находивший работы, умер от разрыва сердца; Фрэнсис Янг, попавшая в черный список актриса и жена попавшего в черный список режиссера, покончила с собой; Филипп Лел, актер, попавший в черный список, покончил с собой; Раймонд Каплан, инженер «Голоса Америки», покончил с собой после нажима со стороны комиссии; Мортон Кент, бывший сотрудник госдепартамента, покончил с собой в результате травли; Уильям Шервуд, блестящий молодой ученый Стэнфордского университета, отравился за два дня до назначенного ему срока явки в комиссию по расследованию в Сан-Франциско и т. д. и т. п.

Вдова Шервуда Барбара попыталась в июне 1957 года прочесть заявление на заседании комиссии, но ее выставили из зала. Вот ее заявление:

«Члены комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Вы способствовали смерти моего мужа и лишили моих четверых детей отца. Это наша семейная трагедия. Она — ничто в сравнении с преступлением, совершенным вами против детей Америки и детей всего мира. Ибо когда вы толкнули моего мужа на самоубийство, вы уничтожили многообещающего ученого, талантливого борца армии, воюющей с болезнями. Мой муж считал, что сделал важный шаг к излечению рака и шизофрении. Может быть, он ошибался. Ответ могли дать только время и благоприятная возможность продолжать исследования. Вы лишили его такой благоприятной возможности, и потерю понесла не только я.

Всю свою жизнь мой муж стремился к одному: облегчать людские страдания. Эта цель толкнула его на поддержку республиканцев в гражданской войне в Испании, что отвечало его по-юношески радикальным взглядам. Эта цель повелела ему, когда с годами он достиг зрелости и более глубокого понимания жизни, совершенно уйти от политики и целиком посвятить себя науке.

Разве это преступление, если двадцатилетний молодой человек мечтает о новом светлом мире?

Неужели дети нашей страны должны еще в колыбели отказаться от стремления воплотить в жизнь свои идеалы, чтобы их будущую карьеру не погубила комиссия по расследованию антиамериканской деятельности?

И разве допустимо, что теперь, когда его нет в живых, вы утверждаете, будто он был предателем родины?

Разве вам мало его смерти?

Зачем вы мараете его доброе имя теперь, когда он уже не может вам ответить?

Члены комиссии, то, что вы сделали и делаете, скверно. Хватит! Ступайте по домам, склоните голову в молитве и просите прощения у своего бога».

Те из нас, кто остался в живых, могут найти много разных оправданий той особой форме «несуществования», какое мы познали, хотя я лично до сих пор не верю, что можно найти оправдание нищете.

Перед отъездом из Тексарканы и возвращением в свободный мир один из тюремных инспекторов сказал мне:

— Бесси, я прочел ваше показание и показания других; я уважал решения верховного суда в аналогичных делах и за то время, как вы здесь, подучил историю Америки. И мне хочется вам сказать следующее: я понял, что вы своего рода радикалы, а я не придерживаюсь таких идей, но судя по тому, как я понял американскую демократическую традицию, вы попали в тюрьму ни за что ни про что.

С тех пор как я еще в двадцать лет отверг мысль, что если не можешь написать произведение масштаба «Войны и мира», не пиши совсем,— меня тянуло к бумаге. И вот появился мой новый роман «Антиамериканцы», из романа я сделал пьесу для телевидения, которую в нынешнем году показывали в двух социалистических странах, и девятнадцатиминутный вариант этой же истории — он будет передаваться по Би-би-си. Мне горько и сладко (хотя и не очень прибыльно) от того, что сам роман разошелся за границей в двадцать раз лучше, чем у меня на родине.

А не так давно я получил предложение (разумеется, на черном рынке) от независимого продюсера написать сценарий о Юджине Дебсе — известном американском прогрессивном деятеле, заживо погребенном в течение тридцати семи лет и, должно быть, поэтому возведенном в ранг святых.

И еще у меня есть работа в одном из ночных клубов Сан-Франциско *.

Всю свою жизнь я так или иначе был связан с театром; я люблю и понимаю людей театра. И хотя мой патрон — человек в общем взбалмошный и на него нельзя положиться, но по сути своей он человек не злой и ему наплевать, во что я верую или что делал в прошлом. В этом заведении — где я по совместительству руководитель варьете, осветитель и невидимый конферансье, объявляющий номера в микрофон за сценой,— не проходит ночи, чтобы какой-нибудь пьянчужка в зале громко не захлопал, когда я выхожу на сцену поправить микрофон. Не проходит недели, чтобы кто-нибудь за стойкой бара не спросил: «Вы, случайно, не Седрик Хардвик?» И семь лет я добросовестно отрицал такое утверждение.

Но вот однажды кто-то сказал:

— У вас знакомое лицо.

— Хардвик,— сообщил я.

Парень вытащил из кармана перо и бумагу, потом передумал и спросил:

— Вы здесь на съемках?

— Нет, провожу уикэнд, — ответил я.

— Мне очень нравятся ваши фильмы.

— Благодарю.

Купив билет, он прошел в зал, и я до сих пор задаюсь вопросом, что он подумал, увидев, как я вышел на эстраду между номерами программы, положил на рояль ноты и подрегулировал микрофон.

Затемнение.

---

* Теперь правильнее было бы сказать: «Была работа в ночном клубе Сан-Франциско». Ибо я потерял ее через несколько дней после того, как была дописана эта книга — через семь лет и шесть дней после того, как я получил эту работу: руководитель решил заменить кое-кого из персонала своими знакомыми. Итак, то, что началось в 1947 году как личная «трагедия», похоже, закончилось в 1963 как фарс. Наверное, Маркс был все-таки прав.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Мимо окон идут поезда», 10 ч.

Авторы сценария: Л. Кабо, А. Хмелик; режиссеры-постановщики: Э. Гаврилов, В. Кремнев; оператор С. Зайцев; художник Ф. Ясюкевич; режиссер Э. Ходжикян; композитор Г. Фиртич; звукооператор В. Шарун; редактор Н. Лозинская; директор картины А. Бут.

В ролях: Л. Круглый, М. Стерникова, Э. Некрасова, И. Выходцева, Р. Хомятов, С. Яковлев, А. Трусов, Е. Мазурова, Витя Косых, Боря Кузнецов, Лида Волкова, Миша Мелкин, Дима Князев, Володя Чевелев, Таня Корзинкина, Люда Гладышева, Валерий Васильев, Лена Борисова.

В эпизодах: В. Ананьина, В. Владимирова, З. Исаева, В. Камаев, Л. Королева, К. Козьмина, Ю. Киреев, К. Хабарова, Г. Савинов, И. Титова.

●

«Человек без паспорта», 10 ч.

Автор сценария В. Кузнецов; режиссер-постановщик А. Бобровский; оператор В. Боганов; художник С. Волков; композитор А. Зацепин; звукооператор Е. Кашкевич; режиссер Э. Пырьев; редактор В. Леонов; директор картины К. Агаджанов.

В ролях: Рябич — В. Заманский, Бахров — Г. Фролов, Измайлов — Н. Гриценко, Ольга Гончарова — Л. Скирда, Лежнев — А. Эйбоженко, Зубарев — М. Погоржельский, Катько — В. Осенев, Заблуда — К. Тыртов, Олейченко — А. Свекло, Горохов — В. Павлов, жена Измайлова — С. Коновалова.

В эпизодах: А. Трусов, В. Грачев, Г. Рыбаков, А. Горюнова, В. Гуляев, В. Байков, А. Юшко, Л. Драновская, В. Смирнов, Г. Совчис, В. Уральский, Л. Вольская, Э. Трейвас, Г. Светлани, В. Паулус.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Первый посетитель», 8 ч.

Автор сценария Д. Гранин; режиссер-постановщик Л. Квинихидзе; операторы: М. Магид, Л. Сокольский; художник А. Блэк; композитор В. Соловьев-Седой; звукооператор Л. Вальтер; режиссер И. Гиндин; редактор С. Пономаренко; директор картины Я. Родин.

В ролях: Ю. Дубровин, Р. Нифонтова, И. Смоктуновский, И. Ясулович, И. Горбачев, Б. Чирков, А. Фрейндлих, А. Попов, В. Быченков, П. Панков, Г. Муравьев, С. Филиппов, А. Шведерский, Б. Лескин, В. Крунчак, О. Белов, К. Гун, П. Крымов, В. Момбели, Ф. Никитин, Н. Невельский, Г. Нилов, Л. Пустохин, Ф. Раневская, Ю. Соловьев, С. Свистунов, Е. Басов, В. Васильев, А. Воропаев, И. Гришечкин, З. Дорогова, Е. Демина, М. Кузнецова, В. Татосов, Д. Тух, В. Щенников.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Товарищ песня», 8 ч., цветной.

Автор сценария и текста песен Е. Долматовский; музыка В. Соловьева-Седого.

«Песня—пароль».

Постановка В. Козачкова; операторы: В. Егоров, В. Шувалов.

В ролях: полковник — Л. Золотухин, Марченко — Г. Крашенинников, партизан — Г. Совчис.

«Песня о матери».

Постановка Ю. Романовского: оператор А. Герасимов.

В ролях: мать — Н. Алисова, Игорь — Н. Федорцов, Виктор — В. Костин, Лена — Н. Макацария, доктор — Хильберто Хоррин.

«Песня на рассвете».

Постановка В. Левина; оператор В. Костроменко.

В ролях: Валя — Л. Шапоренко, Сергей — В. Лановой, Петр — В. Виноградов, радист теплохода — С. Крамаров.

В эпизодах: В. Егоров, Л. Иванова, В. Козачков, Е. Котов, В. Наумцев, В. Плотников, Т. Соляр, О. Сухоносова, Г. Сатини, Виталий Сергейчик, Гриша Патлас, Валерий Тоскин.

В создании фильма участвовали: режиссеры-постановщики: А. Дубинкин, В. Левин, Н. Синельников, С. Цивилько; операторы: Г. Карюк, А. Мосиенко; художники: Ю. Богатыренко, Ю. Горобец, С. Жаров, М. Заяц, А. Овсянкин; звукооператоры: В. Курганский, А. Нетребенко; редактор Н. Брыгин; директора картины: А. Сердюков, М. Бараболько, З. Хмель, В. Аврамец.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Чужое имя», 9 ч.

Авторы сценария: М. Блейман, А. Ваксер, М. Баран; режиссер-постановщик И. Шульман; оператор О. Авдеев; художник В. Белоусов; композитор Г. Вагнер; звукооператор Н. Веденеев; режиссер Н. Савва, редактор М. Березко; директор картины А. Слюнков.

В ролях: Ю. Саранцев, Е. Ташков, В. Балашов, К. Лучко, П. Панков, А. Сафонов, А. Дубровина, А. Масюлис, П. Кормунин.

В эпизодах Е. Максимова, П. Молча-

нов, Н. Самсонова, Б. Владомирский, Р. Филиппов, В. Карасев, К. Пельтцер, С. Калинин, Р. Павлова.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Пьер — сотрудник милиции», 9 ч.

Автор сценария Л. Челидзе; режиссер-постановщик Д. Ронделли; операторы: А. Майсурадзе, Ю. Феднев; художник К. Хуцишвили; режиссер Т. Гомелаури; композитор Н. Вацадзе; звукооператоры: Г. Бериашвили, Д. Ломидзе; редакторы: А. Махарадзе, Р. Чейшвили; директор картины С. Сихарулидзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Д. Ронделли; звукооператор дубляжа Н. Калениченко.

В ролях: Пьер — И. Кахиани, Нани — Л. Месхи, Лиза — С. Такайшвили, Тина — Д. Жоржолиани, профессор — А. Кванталиани, старик — А. Жоржолиани, прохожий — В. Мегрелишвили, гражданин в галифе — Б. Закариадзе, милиционер — И. Хвичия, Табагуа — К. Амаглобели, Резо — М. Горгиладзе, начальник отделения милиции — Д. Абашидзе, толстяк — Л. Шенгелия, сторож — В. Нинуа, Чупа — И. Макаров, парикмахер — А. Лория, человек в шляпе — В. Гвенцадзе, человек с портфелем — Г. Кокеладзе, весовщик — В. Дейсадзе, Карло — К. Саканделидзе, Анзор — М. Тавадзе, Тариэл — Н. Пиранишвили, Гарганджия — Г. Жвания.

В эпизодах: Ц. Долбадзе, Г. Лежава, Л. Шотадзе, Т. Чарквиани, Е. Кипшидзе, Г. Берикашвили, Ш. Гедеванишвили, Ш. Геджадзе, Г. Георгадзе, М. Элиозишвили, К. Толорая, Б. Кокеладзе, В. Канделаки, Г. Ласхишвили, Т. Майсурадзе, Н. Мачавариани, Д. Папуашвили, Е. Сванадзе, В. Чхаидзе, М. Цицуашвили, Б. Цуладзе.

Роли дублируют: В. Ферапонтов, Р. Макагонова, А. Панова, Н. Фатеева, П. Шпрингфельд, Г. Милляр, О. Мокшанцев, Н. Граббе, Ю. Белов, С. Коренев, Ю. Саранцев, Е. Шутов, Я. Беленький, В. Нещипленко, Г. Юдин.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени Джафара ДЖАБАРЛЫ

«Непокоренный батальон», 9 ч.

Автор сценария Г. Мусаев; режиссер-постановщик Г. Сейдзаде; операторы: Х. Бабаев, Р. Исмаилов; художник Н. Зейналов; композитор Д. Джангиров; звукооператор А. Шейхов; редактор Н. Шнеер; директор картины Н. Алекперов.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа А. Рябов.

В ролях: Хавер — Т. Агамирова, Добровольский — В. Емельянов, портной — И. Османлы, Степан Лемешко — А. Юрченко, Нариман Тагиев — М. Джанизаде, Виктор Алексеев — М. Орлов, Фейзулла — Исанбет Прозат, Алимардан — Ш. Махмудбеков, Григорий Романов — В. Кулик, Роза, — О. Абасова, Колпаков — М. Пуговкин, Теймур — Д. Мирзоев, Варламов — П. Винник, фельдфебель — Г. Садыхов, Колпакова — З. Чекулаева, Гаджи Хайри — Юсиф Юлдуз, Раси — М. Авшаров.

Роли дублируют: П. Шпрингфельд, Г. Юдин, Р. Муратов, С. Коновалова, К. Худяков, В. Файнлейб, А. Кмит, А. Кубацкий, Е. Шутов.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Родившийся в грозу», 9 ч., цветной.

Автор сценария С. Нагорный; режиссер-постановщик Л. Файзиев; режиссеры: А. Акбарходжаев, И. Якубов; оператор А. Панн; художник Н. Рахимбаев; композитор М. Ашрафи; звукооператор К. Абдурахманов; редактор А. Мадорский; директор картины Л. Верлоцкий.

В ролях: Музаффар — У. Алиходжаев, Наташа — О. Амалина, Акмаль Кизикчи — Р. Пирмухамедов, Сабир — И. Ергешев, Хасият — Р. Хамраева, Абдулла — Ш. Пулатов, Айша — М. Махмудова, ведущий актер — Р. Хамраев, суфлер — Г. Агзамов, Ишан — Н. Рахимов, Низаметдин — Х. Гадоев, мать Айши — Т. Фазилова, мать Наташи — Н. Никитина, Коля — Л. Фричинский, Катя — Л. Вронская, командир — А. Атакулов; труппа театра: Ю. Арипов, Р. Адашев, Б. Джамалов, М. Искандаров, Х. Каюмов, Р. Мордухаев, Дж. Рахимов, У. Рахманов, Э. Шукуршукурлаев.

●

«Одержимый», 9 ч.

Автор сценария И. Султанов; режиссер-постановщик З. Сабитов; оператор Л. Травицкий; художник В. Синиченко; композитор В. Юровский; звукооператор Г. Сенчило; режиссер А. Кабулов; редактор А. Мадорский; директор картины С. Кутиков.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

Роли исполняют и дублируют: мулла Назир — Т. Режаматов (дублирует А. Сафонов), Максуд — З. Мухамеджанов (В. Дружников), Замира — С. Норбаева (Р. Макагонова), шейх Аббас — А. Ходжаев (С. Курилов), Рахманкул — Г. Тонунц, Камалетдин — А. Агзамов (Ч. Сушкевич), Акбарали — Н. Рахимов (Н. Граббе), Айгюл — А. Рустамова (Л. Матвеенко), Азим — Х. Умаров (В. Ковальков), Сафарбай — С. Талипов (Я. Беленький), шейх Агзам — Н. Латыпов (Ю. Чекулаев), юродивый — А. Кабулов (М. Глузский).

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Им было восемнадцать», 10 ч.

Автор сценария А. Саар; режиссер-постановщик К. Кийск; оператор Ю. Гаршнек; художник П. Линцбах; композитор Л. Веэво; звукооператор Р. Сабсай; режиссер Р. Фельд; директор картины А. Песегов.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Эльмар Уудум — Э. Харма-кюла (дублирует Н. Погодин), Вирве Тээнус — М. Хэлласте (Р. Макагонова), Рикс Парка — П. Кард (В. Ферапонтов), Харри — Р. Коппельман (В. Гуляев), Ээрик — Т. Аав (В. Грачев), Лейда — Т. Идэон (Н. Головина), Феликс — Э. Коппель (С. Чекан), Уудам — К. Карм (К. Тыртов), Тросси — Х. Мандри (А. Толбузин), Парка — Ф. Малмстен (Я. Беленький), Тээнус — Х. Лаур (А. Алексеев), Линнус — А. Эскола (О. Мокшанцев), директор — А. Сярев (С. Курилов), Винк — О. Лийганд (П. Савин), Виккел — О. Эскола (Г. Юдин), Кюльванд — Ю. Мююр (О. Голубицкий).

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Никто не хотел умирать», 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Жалакявичус; оператор И. Грицюс; художники: В. Калинаускас, А. Ничус, В. Бимбайте; композитор А. Апанавичус; звукооператоры: Ю. Батунерис, Д. Ожеховас; редактор Г. Кановичюс; директор картины Э. Жабинскас.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Волохова.

Роли исполняют и дублируют: отец — К. Виткус, его сыновья: Р. Адомайтис (дублирует Э. Шварцберг), И. Будрайтис (Ю. Соловьев), А. Масюлис (И. Ефимов), Б. Оя (А. Шестаков); их мать — Е. Шулгайте (Е Лосакевич), председатель — Д. Банионис (А. Демьяненко), Она — В. Артмане (В. Липеток), Алдона — Д. Баукайте (Г. Теплинская), секретарь — А. Шурна (Л. Жуков), Марцинкус — Б. Бабкаускас (Н. Гаврилов), святой Юозапас — Л. Норейка (Л. Копелян), Филин — В. Томкус (Г. Гай).

«Ель королева ужей», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Э. Бальсис, А. Моцкус; режиссеры-постановщики: В. Гривицкас, А. Моцкус; операторы: А. Дигимас, А. Моцкус; художники: Е. Чюплис, Д. Матайтене, П. Илгунас; композитор Э. Бальсис; звукооператор П. Липейка; редактор И. Селезновайте; автор текста А. Марцинкявичюс; балетмейстер А. Рузгайте; директор картины С. Лемберис.

В ролях: Ель — Л. Ашкеловичюте, Жильвинас — Р. Миндерис, Осинушка — А. Топчевская, Дуб — А. Мацкявичюс, Клен — В. Никулаевас, ведьма — А. Рузгайте.

Текст читает И. Герасимавичюте.

КИНОСТУДИЯ «КИЕВНАУЧФИЛЬМ»

«Никита Кожемяка» (по мотивам народных сказаний), 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Евгеньев; режиссер-постановщик Н. Василенко; оператор А. Гаврилов; художники: Ю. Скирда, А. Лавров; композитор А. Штогаренко; звукооператор И. Чефранова; художники-мультипликаторы: В. Басов, А. Грачев, А. Вадов, В. Демкин, Е. Сивоконь, Р. Пружанский, А. Педан, Б. Храневич; редактор Т. Павленко.

●

«Буквы из ящика радиста» (по сказке Б. Фучика и Б. Силовой), 2 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Николаев, В. Пекарь, В. Попов; режиссеры: В. Пекарь, В. Попов; художники-постановщики: В. Попов, Р. Сахалтуев; композитор А. Зацепин; текст песни Л. Дербенева; звукооператор Р. Пекарь; оператор А. Гаврилов; художники: А. Грачева, В. Гончаров, Д. Черкасский, В. Демкин, В. Пекарь, В. Попов.

Поет В. Трошин.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Светлячок» № 7, 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Капнинский; режиссер П. Носов; художник-постановщик К. Карпов; оператор Е. Ризо; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартыненко; художники-мультипликаторы: В. Тарасов, А. Алешина, Н. Богомолова, Э. Маслова, И. Давыдов, С. Жутовская, Л. Каюков, Е. Комова, В. Крумин, Б. Чани, В. Колесникова, В. Труфанов; редактор П. Фролов; директор картины Ф. Иванов.

●

«Потерялась внучка», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Митяев; режиссер Р. Качанов; художник И. Шварцман; оператор Т. Бунимович; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: М. Бузинова, К. Малянтович, И. Подгорский, В. Шилобреев; куклы и декорации выполнили: В. Алисов, Г. Геттингер, В. Калашникова, Б. Караваев, В. Куранов, В. Ладыгин, В. Петров, М. Чеснокова, В. Шафранюк, С. Этлис под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

●

«Окно», 1 ч., цветной.

Автор сценария Б. Ларин; режиссер Б. Степанцев; художники-постановщики: А. Савченко, П. Репкин; оператор М. Друян; музыка по произведениям С. Прокофьева; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Ю. Бутырин, О. Орлова, М. Восканянц, В. Лихачев, В. Балашов; художники-декораторы: И. Светлица, В. Харитонова; редактор А. Снесарев; директор картины Г. Кругликов.

●

«Тимошкина елка», 1 ч., цветной.

Автор сценария Л. Зубкова; режиссер В. Дегтярев; художник А. Курицын; операторы: В. Сидоров, Н. Гринберг; композитор К. Хачатурян; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: В. Пузанов, П. Петров, Л. Жданов; куклы и декорации выполнили: О. Масаинов, В. Куранов, П. Гусев, В. Калашникова, Л. Лютинская, В. Алисов под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

●

«Осетинская легенда» (по мотивам повести Искуля «Гора святого Ильи»), 8 ч.

Фильм создан кинолюбителями Северной Осетии.

Автор сценария, режиссер и художник А. Джанаев; операторы: А. Джанаев, М. Шурупов, М. Темиряев; музыка Д. Хоханова, И. Габараева, Б. Кулиева.

В ролях: Урусхан — А. Калицев, Залихан — К. Джимиева, Дзаур — Б. Калоев, мать — В. Комаева, Бургок — Ф. Суанов, Дзураб — Ш. Козонов, Крим — Г. Бохов.

В эпизодах: А. Плиева, Э. Калоев, С. Мамсуров, И. Енальдиев, Б. Торчинов, И. Кантимиров, Б. Салбиев, К. Караев, Г. Томаев.

Фильм подготовили к выпуску на Свердловской киностудии: А. Ильина, И. Лукшина, Б. Блекова, М. Протопопова, А. Кузнецова.

«Фитиль» № 45 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Как в сказке» (Восточно-Сибирская студия кинохроники).

Авторы: Ю. Золотарев, В. Шнайдер; режиссер-оператор Д. Смекаев.

«Какие будут предложения?» («Мосфильм»).

Авторы: Г. Зислин, А. Кусков; режиссер А. Тутышкин; оператор Е. Гимпельсон.

В ролях: А. Тутышкин, Ю. Медведев.

«Кто делает погоду» (ЦСДФ).

Авторы: Л. Швецова, С. Киселев; текст Ю. Алексеева; режиссер-оператор С. Киселев.

«Именинники» («Мосфильм»).

Автор В. Викторов; режиссер А. Ляпидевская; оператор И. Богданов.

В ролях: Вася Бычков, Миша Цепелев.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Жаркий полдень», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

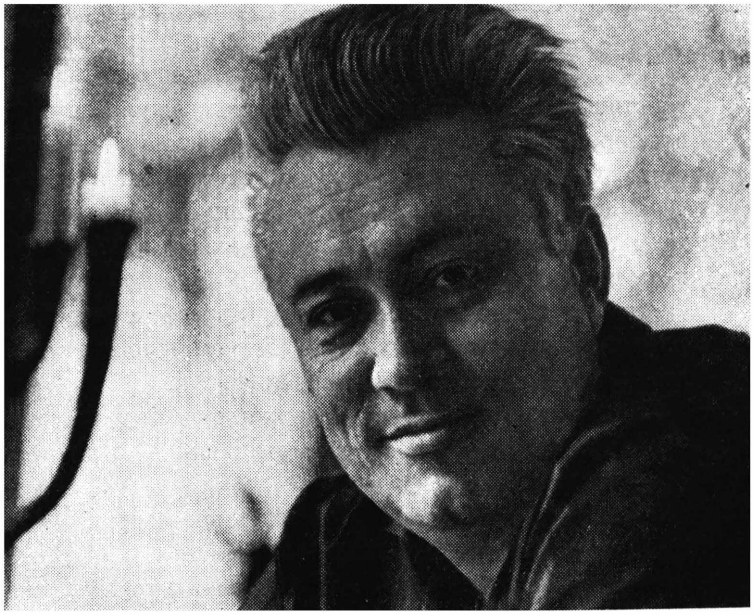
Автор сценария Йордан Радичков; режиссер Зако Хеския; оператор Тодор Стоянов; художник Георгий Недялков; композитор Милчо Ливиев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Пламен Наков, Кямил Кючуков, Лычезар Янков, Петр Слабаков, Йордан Спасов, Григор Вачков, Дора Стаева, Иван Братанов, Димитр Панов и другие.

Роли дублируют: Миша Кисляров, Володя Рубинковский, М. Корабельникова, А. Карапетян, Н. Граббе, О. Маркина, А. Толбузин.

Сценарий



Юрий НАГИБИН

Спасите наши души

ЛИТЕРАТУРНЫЙ
СЦЕНАРИЙ

ИСКУССТВО КИНО 1966

В один из майских дней 1928 года молодой, но уже всемирно известный ученый и путешественник Финн Мальмгрен вышел из моторной лодки возле загородного дома Руаля Амундсена. Вернее будет сказать, что дом этот, действительно, некогда принадлежал Амундсену, но затем пошел с торгов и был приобретен его другом, послом Гадэ, чтоб у великого путешественника было пристанище. С Мальмгреном была его невеста Анна, стройная и крепкая девушка.

В свои тридцать два года Финн Мальмгрен выглядел едва ли не юнее Анны: худенький, тонкой кости, с мальчишеским, задорно-нежным лицом и светлым хохолком волос.

Они стали подыматься по крутизне берега к дому. Под ними синели тихие воды фиорда, над ними возносились шатром зеленые кроны сосен. Звучала тихая музыка, кто-то в доме играл венский вальс.

Мальмгрен заботливо поддерживал Анну, помогая ей одолевать подъем.

— Почему ты так тяжело дышишь? — с тревогой спросила Анна.

— Волнуюсь...

— Не притворяйся!.. У тебя больное сердце, тебе нельзя путешествовать!

Мальмгрен принужденно засмеялся:

— Что за ребячество!.. Я действительно взволнован предстоящей встречей. Меня не запугаешь великими путешественниками, ведь я провел детство в доме твоего отца. А Норденшельд звучит, ей-богу, не хуже, чем Амундсен. Но в старике есть что-то особенное... демоническое, не знаю, как еще сказать. Недаром ему так охотно подчиняются люди, вещи и обстоятельства...

Они одолели подъем и стали на краю берегового обрыва. Отсюда музыка стала куда слышнее.

— Хочешь, я пойду с тобой?

— Ну, что ты, Анна! Тогда я совсем пропал, он отъявленный женоненавистник. Но не бойся за меня.— Мальмгрен улыбнулся прекрасной, нежной улыбкой.— Помнишь у Стриндберга: «Слабый от любви»... Конечно, я кажусь тебе слабым. Но, поверь, другие этого вовсе не считают...

— Нет, Мальмгрен, ты и мне не кажешься слабым,— со вздохом сказала Анна,— иначе ты никуда б не уехал.

Мальмгрен засмеялся, коснулся губами ее волос и побежал к дому. Она потерянно смотрела ему вслед, словно расставаясь с ним навсегда.

Мальмгрен легкой поступью шел навстречу ликующе звучащей вальсовой музыке. Он поднялся на крыльцо, миновал прихожую и остановился на пороге гостиной. За пианино сидел пожилой, худощавый, элегантный человек в светло-сером костюме, белой рубашке с туго накрахмаленным стоячим воротничком и галстуке-бабочке. Он был дома, этот человек, но выглядел так, что хоть сейчас на дипломатический прием. Амундсен не заметил прихода Мальмгрена и обнаружил его, лишь доиграв вальс до конца и услышав неожиданные аплодисменты.

— А, Мальмгрен! — произнес он, и его суровое, в жестких складках лицо тронула не лишенная тепла улыбка.— Какими судьбами?

— Приехал проститься.

Амундсен помрачнел.

— Значит, вы все-таки летите с этим...

Предупреждая возможную резкость, Мальмгрен сказал быстро:

— Генерал Нобиле так добр, что берет меня с собой.

— Причем тут доброта? Ему выгодно иметь на борту хоть одного настоящего полярника!

— А кто пилотировал «Норвегию», на которой Руаль Амундсен перелетел Северный полюс? Нобиле, не правда ли?

— Что с того?

— Значит, и без меня на борту «Италии» будет настоящий полярник! — Мальмгрен улыбается, но в голосе его нет улыбки, в нем звучит волевой напор человека, убежденного в своей правоте.

— Вы заблуждаетесь,— надменно сказал Амундсен.— Знаете, кто он такой? Первоклассный инженер и конструктор, посредственный пилот, неуемный честолюбец. Настоящий полярник лепится из другого теста.

— Будьте же справедливы, наконец! — возмущенно вскричал Мальмгрен.— Вспомните, сколько времени и сил убили вы, чтобы достичь Северного полюса! У вас были блестящие помощники: Омдаль, Вистинг, Эллсуорт, Лейф Дитрихсон и сам Рийсер-Ларсен. Но вы осуществили свою мечту, лишь когда появился Нобиле с его дирижаблем, знаниями и опытом...

— ... и присвоил себе весь успех моей экспедиции,— угрюмо докончил Амундсен.—Довольно об этом! Теперь я понимаю: вы надеялись примирить меня с вашим новым патроном. Намерение, быть может, благородное, но мальчишеское и вздорное. В моем возрасте трудно ссорятся и еще труднее прощают обиды.

— Я сам не знал толком, какая сила гнала меня сюда,— задумчиво сказал Мальмгрен.— Увидеть вас перед отлетом, поблагодарить за прежние экспедиции, проститься? Да, но не только это. В глубине души мне верилось: если вы заключите мир с Нобиле, это будет хорошо для всех, кому дорога Арктика, для нашей экспедиции, словно добрая примета. Что ж, ангел с оливковой ветвью из меня не получился.

— Нет! — жестко заключил Амундсен.— И помните на будущее: никогда не становитесь между мной и моими врагами.

Амундсен поднялся, Мальмгрен последовал его примеру и вдруг в каком-то юношеском порыве обнял старого, одинокого, беспощадного к себе и к другим человека.

Ни один мускул не дрогнул на лице Амундсена, добрый порыв молодого ученого остался без ответа.

...Дирижабль «Италия» в полете. Командирская гондола. Мальмгрен в летном костюме у метеорологических приборов. Над картой северного полушария склонился командир «Италии» генерал Умберто Нобиле, маленький, смуглый, с красивыми глазами и белозубой улыбкой; он прокладывает курс воздушного корабля — жирная черная линия приближается к отметке — Северный полюс. У рулей управления — капитан Мариано и Цаппи; у приборов для измерения давления — инженер Трояни, похожий на воробышка; у руля высоты — громадина механик Чечиони; над рацией склонился чернявый симпатяга Биаджи; толстый Бегоунек возится с электроскопом; высокий, стройный старший лейтенант Вильери принимает из люка, ведущего в корпус дирижабля, какие-то тюки и ящики и складывает их в угол гондолы, к подножию огромного дубового креста.

— Биаджи,— слышится голос Нобиле,— передайте всему миру, что мы подходим к Северному полюсу!..

...Радиостанция Парижа:

— Отважные аэронавты «Италии» приближаются к Северному полюсу!..

Радиостанция Лондона:

— Эти смелые люди вскоре увидят ту заветную точку, что издавна привлекала к себе путешественников и ученых, романтиков и поэтов, авантюристов и честолюбцев!..

Радиостанция Рима:

— Их были сотни — отважных, но лишь единицы сумели достичь полюса: адмирал Пири, Бэрд, Амундсен — Эллсуорт — Нобиле на дирижабле «Норвегия», построенном итальянским аэронавтом, и снова генерал Нобиле, наш мужественный соотечественник!..

...Огромное небо над пустынной Архангельской стороной. Воют волки у околицы забытого богом поселка Вознесенские Вохмы — это название можно разобрать на похилившейся фанерке, прибитой к верстовому столбу.

В домике барачного типа, в общей кухне, немолодая женщина возится с примусом, упорно не желающим разгораться. Распахивается дверь, и в кухню врывается долговязый юноша с комсомольским значком на старенькой курточке. Он забыл снять радионаушники и за ним вьется провод.

— Анна Мартыновна — ура! — ликует Шмидт.— Потрясающее сообщение: Нобиле над Северным полюсом!

— Ну и что? — занятая своим хозяйским делом, рассеянно спросила Анна Мартыновна.

— Достигли-таки! — восхищенно потирает руки Шмидт. — И подумайте: в труднейших ме-те-оро-ло-ги-ческих,— он с особым смаком выговаривает это слово,— условиях!

— А ты-то чего радуешься? — удивленно взглянула на долговязого энтузиаста Анна Мартыновна.— Тебе что за корысть?

— Да как же?..— растерялся Шмидт.— Полюс ведь, не Сенькин бугор!.. Вы только представьте себе, Анна Мартыновна, под вами Северный полюс!..— и он мечтательно прикрыл глаза...

...Под тяжестью массивного дубового креста согнулся генерал Нобиле. Это зрелище невольно приводит на память Голгофу: так же гнуло долу Спасителя, когда он шел в свой последний крестный путь.

— Дар Его святейшества несколько обременителен,— тихо говорит Мальмгрен Бегоунеку.

— Папа Пий так и сказал с присущим ему юмором: «Учтите, генерал, крест господен — тяжкая ноша!» — шепотом отвечает Бегоунек.

При этом разговоре сын лютеранской Швеции и сын страны Яна Гуса хранят серьезное, почти благостное выражение лиц, чтобы не оскорбить религиозных чувств итальянцев.

Но вот крест доставлен к двери. Старший лейтенант Вильери привязывает к нему трехцветную, как итальянский флаг, тряпку, призванную облегчить плавность спуска.

— Мы снова над Северным полюсом! — объявляет стоящий у штурвала инженер Трояни.

Нобиле дает знак своему заместителю капитану Мариано, тот распахивает дверь гондолы, и громоздкий дар Пия XI летит в белую бездну, шлейфом развевается за ним тряпка в национальных разводах.

— Да здравствует генерал Нобиле! — слышится звучный возглас.

Это крикнул горбоносый капитан Цаппи. Заиграл граммофон народную итальянскую песню «Кампано да Эстинацо». Дирижабль шел с приглушенными двигателями, и песня широко и ясно звучала над белым безмолвием. Младший лейтенант Ардуино разлил по рюмкам яичный коньяк — церемония встречи с полюсом состоялась, и все разошлись по своим делам.

— Немногие люди на земле могут похвастаться, что дважды видели полюс,— любезно сказал генералу Бегоунек.

— Во всяком случае, Рекламундсену это не удалось! — сверкнул глазами Нобиле.

— Простите генерал, но мне бы не хотелось, чтобы в моем присутствии так говорили о капитане Амундсене,— решительно заявил Мальмгрен.

— При всем моем уважении к вам, доктор Мальмгрен, я не намерен поступаться своими чувствами, — резко сказал Нобиле. — В конце концов, это он бросил перчатку!

— Порой большее мужество — не принять вызова...

— И молча сносить, когда тебя поносят перед всем миром? — горько сказал Нобиле.— Он договорился до того, что я не умею водить машину, не то чтобы дирижабль, и лишь вмешательство Рийсер-Ларсена предотвратило катастрофу. Он распространял эту клевету обо мне, создателе и командире «Норвегии»! А кем был он сам во время нашего полета к полюсу? Чем-то средним между пассажиром и балластом.

— Это была экспедиция Амундсена,— сухо сказал Мальмгрен.— Точнее — Амундсена — Эллсуорта. А мы с вами были их служащими.

— Нет, тысяча раз нет! — вскричал Нобиле.— То была экспедиция Амундсена — Эллсуорта — Нобиле! Пусть мне платили жалованье — разве в этом дело? Моя воля управляла в воздухе, а Руалю Амундсену оставалось получать почести на земле. Я никогда не устану говорить, что то была и моя экспедиция, и наш нынешний полет подтверждает мою правоту... Вся беда в том, что Амундсен не терпит равенства,— закончил он устало.

Пока шел этот разговор, из корпуса дирижабля в гондолу спускали тюки с продовольствием и снаряжением, складную палатку, рацию, аккумуляторы.

Из люка высунулась голова профессора Понтремолли.

— Скоро нас будут высаживать, генерал?

Нобиле поглядел в иллюминатор гондолы, его примеру последовали Мальмгрен и Бегоунек. Внизу все было заволочено густым, непроницаемым туманом. Трое людей понимающе-грустно переглянулись.

— Боюсь, это придется отложить до другого раза, милый Понтремолли! — сказал Нобиле.— Лед не проглядывается.

— Тогда я пошел спать,— проворчал огорченный профессор.

— Раз высадка отменяется,— сказал вахтенный офицер Мариано,— куда вести корабль?

— На юг, разумеется...— думая о своем, рассеянно отозвался генерал.

— С Северного полюса все пути ведут на юг,— улыбнулся Мариано.— Какого курса держаться?

— Двадцать пятого меридиана восточной долготы,— ответил Нобиле.

— Разве мы летим не назад в Кингс-Бей? — удивился Бегоунек и растерянным движением поправил очки.

— В Кингс-Бей,— коротко ответил Нобиле.

— Тогда это напоминает способ, каким бравый солдат Швейк пробирался к фронту.

— Вы хотите сказать, что это окольный путь?— слегка покраснел Нобиле.

Бегоунек кивнул.

— Зато он ведет через неисследованную арктическую область.

Мальмгрен, отлучавшийся к приборам, вернулся и стал прислушиваться.

— Вам двоим я могу сказать правду,— продолжал Нобиле без прежнего задора, почти печально.— Мне нужно во чтобы то ни стало открыть хоть островок, хоть голую скалу, чтобы на картах появилась «земля Муссолини». Тогда я заткну рот моим врагам из министерства авиации и, может быть, организую еще одну научную экспедицию. Ведь это нас с вами интересует наука, а их — только сенсация, только материал для широковещательных победных реляций.

— Генерал,— послышался голос Мариано,— туман сгущается с каждой минутой.

— На проводах антенны нарос лед. Связь потеряна,— доложил Биаджи.

— Продолжайте идти заданным курсом! — приказал Нобиле своему заместителю.

— Нас относит к юго-востоку!

— Придется отложить поиск неведомых островов до другого раза,— тихо сказал генералу Мальмгрен.

— Неужели и тут неудача? — прошептал Нобиле.

— Жизнь шестнадцати человек дороже всех «земель Муссолини», — настойчиво произнес Мальмгрен.

— Капитан Мариано,— Нобиле заставляет свой голос звучать твердо,— прямой курс на Кингс-Бей!

— Есть!

— Руль!.. Заклинило руль!..— отчаянно закричал Трояни, стоявший у руля высоты. Маленький, худенький, он беспомощно дергал рукоять.

Старший лейтенант Вильери бросился к Трояни и сильным ударом освободил рулевое управление. Дирижабль пошел ровно.

Нобиле стал бросать на лед стеклянные шары, наполненные цветной жидкостью, чтобы определить степень сноса дирижабля. Шары при падении на паковый лед разбивались, оставляя красивые яркие пятна. И тут раздался голос Чечиони, следящего за вариометрами:

— Мы слишком тяжелы! Мы падаем полметра в секунду!

Нобиле видит, как приближается испещренный трещинами лед и кричит: «Балласт за борт! Выключить все моторы! Иначе мы взорвемся!»

Два мотора тотчас остановились, но левый продолжал работать. Мариано высунулся из иллюминатора и крикнул Каратти: «Выключи мотор!» Но моторист не расслышал его из-за шума.

— Сбросить гайдроп! — командует Нобиле.— Нервный и порывистый, он в эти критические минуты отлично владеет собой, все его приказы отличаются безукоризненной точностью.

Чечиони кинулся к тросу, на котором висел гайдроп — массивная цепь, но трос заело. Бегоунек поспешил к нему на помощь.

— Рубите трос! — кричит Нобиле.

Наконец-то смолк и третий мотор, но это уже не помогает. Дирижабль, задрав нос в мутной, туманной наволочи, продолжает падать. Нобиле забирает у штурвального руль высоты. При этом взгляд его падает на иллюминатор. Со страшной скоростью «Италия» несется навстречу паковому льду. Но отсюда кажется, будто тысячи ледяных кусочков с острыми иглами мчатся навстречу дирижаблю. В кабине тихо, лишь слышно, как настойчиво и хладнокровно Биаджи тюкает ключом радиотелеграфа, пытаясь пробить ставший глухим простор.

Задняя гондола ударилась о лед и отлетела прочь вместе с находившимся в ней мотористом Помеллой. Облегченная корма задралась, а нос резко наклонился, и со страшным грохотом командирская гондола разбилась о ледяной валун.

На льду осталось девять неподвижных тел. Оболочку дирижабля с уцелевшими моторными гондолами несло прочь. На мостике у левого мотора стоял, точно окаменев, красивый, рослый Ардуино. Оболочка скрылась в тумане, затем вдалеке поднялся к небу темный столб дыма...

...Над стираным бельем, над пеленками, развешанными для просушки, над темной дырой двора в бедняцком квартале Рима, над мусорной кучей и детьми, играющими в пыли, над безногим инвалидом, потягивающим «Кианти» из оплетенной бутылки, над яростной ссорой двух молодых женщин летит звонкий, радостный крик:

— Мой муж на Северном полюсе!.. Слышите, соседи?.. Джузеппе на Северном полюсе! — Это кричит молодая, смазливая Анита Бучелли-Биаджи с площадки лестницы, идущей по внешней стене дома. Возле нее крутится мальчик, разительно похожий на радиста «Италии», а под черной шалью Аниты набухает громадный живот, предвещающий Биаджи вторичное отцовство.

В ответ на крики Аниты двор, словно по мановению волшебного жезла, заполнился мужчинами и женщинами разного возраста.

— Почем знаешь, Анита?

— Прибегал синьор Паскуале из министерства авиации — мой Биаджи сам передал об этом по радио!

— А где находится Северный полюс?

— Далеко, на самом севере!

— Севернее Милана?

— Куда там! На макушке земли!

— А чего Джузеппе туда понесло?

— Их там целая компания: генерал Нобиле, синьор Мариано, Чечиони... Они должны скинуть флаг.

— Зачем?

— Тогда Северный полюс будет принадлежать Италии!

— А Биаджи дадут чин старшего сержанта! — крикнул безногий. — Анита, с тебя — стаканчик вина!

— Заходите все! — расщедрилась Анита.— Не каждый день мой Биаджи летает на Северный полюс!..

...Осло. От набережной к центральной части города идет пожилой, худощавый, элегантный человек в темном костюме, стоячем крахмальном воротничке с загнутыми уголками, галстуке-бабочке и черном котелке — герой Арктики и Антарктики Руаль Амундсен.

За его спиной сверкает под майским солнцем зеркало Осло-фиорда, пестреют разноцветные, нарядные суденышки: моторные, весельные, парусные лодки, катера, ботики. К торговому порту держит путь трудяга-лесовоз, весь в красном окисле, с черными от копоти трубами. Большие серые чайки залетают на городские улицы и, покружившись среди рослых плакучих берез, возвращаются в гавань.

Погруженный в думы, Амундсен идет, не замечая узнающих взглядов прохожих, переходит полные движения улицы, не оглядываясь по сторонам и словно вручая шоферам и возницам заботу о своей безопасности. Он сворачивает в тихую красивую улицу, ведущую к королевскому дворцу, и внезапно останавливается, привлеченный резким, звучным голосом аукционщика:

— Меховая малица и унты, в которых Амундсен достиг Южного полюса,— восемьсот крон!..

Амундсен со странной улыбкой входит в помещение аукциона.

— Восемьсот крон — раз, восемьсот крон — два...

— Восемьсот пятьдесять крон! — слышится из зала.

— Восемьсот пятьдесят крон — раз, восемьсот пятьдесят крон — два...

Этот аукцион привлек большую толпу. Среди подлежащих распродаже китайских ширм, персидских ковров, старинной мебели, второсортных картин и скульптур, севрского и коппенгагенского фарфора, люстр и бра с молотка пойдут вещи, принадлежавшие Руалю Амундсену: различные предметы с корабля «Мод» — от солонки до градусника, от обрывка паруса до ружья путешественника; медали всевозможных географических обществ, которых был удостоен отважный исследователь, чучела птиц и зверей, различные коллекции.

Амундсен стоит за колонной, прислушиваясь к торгам. Жители Осло, которых трудно обвинить в расточительности, сейчас не скупятся, и на жестко изрезанном морщинами лице путешественника горечь сменяется насмешливой удовлетворенностью.

— Руаль, зачем вы здесь? — послышался голос, и возле Амундсена оказался крепкий, плечистый, седеющий человек с хорошим, обветренным лицом.

— Т-с! — Амундсен приложил палец к губам.— Я случайно проходил мимо. А что вы тут изволите делать, капитан Вистинг?

— Простите меня, я не мог смириться, чтобы ваши медали попали в чужие руки.

— Я не возьму их назад, зарубите себе на носу! — сверкнул глазами Амундсен, затем, смягчившись, добавил: — Довольно и того, что я занимаю чужой дом.

— Этот дом построен вами, Руаль! И когда паршивец Леон пустил его с молотка вашим друзьям ничего не оставалось, как откупить его для вас.

— Оставим брата в покое, он только довершил начатое другими.

— Оставим. Вы свободны сейчас? Хотите, поедем в Хольменколен?

— Меня ждут во дворце.

— Тогда до вечера.

Друзья обмениваются рукопожатием, и Амундсен, незамеченный, уходит...

...Королевский парк вольно распахнут во все четыре стороны. Тут нет ни ограды, ни ворот, лишь сбоку от дворца, возле маленькой караулки, имеющей чисто декоративное значение, под ленивыми взглядами нескольких зевак игрушечно-нарядный часовой выполняет изящные балетные па.

По дорожкам парка катаются на трехколесных велосипедах дети; на газоне, низко и твердо подстриженном, кто в тени рослых деревьев, кто в солнечных просветах, нежатся молодые граждане Осло, длинноногие, загорелые, мускулистые. Девушка расчесывает пышные светлые волосы, откидывая их с лица против солнца, отчего в пушистой копне вспыхивает золотое пламя. Старушка крошит хлеб на берегу маленького пруда, у ног ее вступили в яростную потасовку голуби, чайки, дикие утки.

Амундсен вежливо обходит дерущихся птиц. Прямо ему под ноги кинулась крякуша с хлебной коркой в клюве, преследуемая другими утками. Амундсен притронулся к котелку, любезно пропустил утку и двинулся дальше. Ему любы и дороги все эти малости родной жизни: суета детей, старух, птиц, весенняя томность юношей и девушек, свежесть берез и кипарисов, соседствующих лишь в Норвегии.

Он приближается к караулке. Молодой воин, выполняющий дозорный танец, узнает великого путешественника. Скованный ритуальными движениями, он платит дань уважения Амундсену, придавая особую радостную готовность своему лицу. Амундсен, угадавший душевное движение часового, приветствует его так же, как уток в парке: он притрагивается пальцами к полям котелка.

Вид этого воина настроил Амундсена на боевой лад. Он продолжает путь, напевая мелодию военного марша. Под этот марш он подымается по тронутым мохом ступенькам широкой каменной лестницы и входит во дворец. Здесь его уже ждали и сразу провели в кабинет короля.

Навстречу путешественнику подымается во весь свой двухметровый рост король Гакон. Донкихотская худоба в сочетании с непомерным ростом не лишает короля достоинства осанки, изящества суховато-четких движений.

— Рад видеть вас, капитан Амундсен! — говорит король с тем характерным датским акцентом, от которого он не мог избавиться до конца жизни.

— Ваше величество, я отнюдь не претендую на этот высокий чин! — с улыбкой сказал Амундсен.

Король сделал удивленное лицо.

— Это не по-норвежски! У нас каждый человек, проплывший хотя бы от Осло до Ставангера, требует, чтоб его величали «капитаном». А вы, насколько мне известно, плавали несколько дальше.

— Когда я слышу обращение «капитан», мне хочется отрывать билеты и дергать веревку звонка.

— Что так?

— Я подолгу жил в Америке. Там все кондуктора — «капитаны».

Король засмеялся.

— Продолжим партию, Руаль? — он кивнул на шахматный столик.

В кабинет вбежал красивый пятнистый дог и, как старого друга, приветствовал Амундсена, грациозно подымаясь на задние лапы, чтобы лизнуть гостя в лицо.

Король и Амундсен садятся за шахматы.

— Как вы расцениваете успехи «Италии»? — спросил король.

— Я молю бога, чтоб он даровал ее экипажу благополучное возвращение,— чопорно произнес Амундсен.

— Самое трудное осталось позади,— заметил король.

— Нет, Ваше величество! — со сдержанной страстью произнес Амундсен.— Это пагубное заблуждение, разделяемое, к несчастью, многими. Самое трудное — это вернуться. Я не был бы Амундсеном, если б не думал прежде всего о возвращении. Сколько раз ничтожная мелочь — забытая впопыхах коробка спичек или щепотка соли, отсутствие запасной пары сапог — приводила людей к гибели.

— Нобиле прошел вашу школу.

— Он не прошел никакой школы!— резко произнес Амундсен.— Эгоцентрик до мозга костей, он не способен усваивать чужой опыт.

— Мне кажется, вы несправедливы к вашему бывшему спутнику. И знаете, Руаль, эти ожесточенные нападки на него огорчают ваших почитателей.

— Простите, Ваше величество, я не признаю компромиссов в отношениях с людьми.

— Оставим это... Вы позволите — один интимный вопрос?

— Сколько угодно, мне нечего скрывать.

— Почему вы так одиноки?.. Почему у вас нет жены, детей?

— Сейчас слишком поздно думать об этом.

— Да вы стоите любого юноши!.. Ну а прежде?

— Прежде было слишком рано...

— Между «слишком рано» и «слишком поздно» люди успевают обзавестись семьей.

— А я в эту пору, Ваше величество, обручился со льдом. От этого союза детей не бывает. И пока другие создавали себе подобных, я, единственный на земле, осуществил полный арктический цикл. Я водрузил норвежский флаг на обоих полюсах,— продолжал он с волнением и гордостью,— пронес его северо-западным и северо-восточным Великими морскими проходами...

— Да, вы сделали более чем достаточно для славы Норвегии и славы века! Вы, как никто другой, заслужили отдых! — с жаром сказал Гакон.

— Я не совсем понимаю...

— До нас дошли слухи, что вы снова распродаетесь, стало быть, готовитесь к новой экспедиции?

— О нет! — с горечью сказал Амундсен.— На этот раз речь идет лишь о выплате старых долгов. Я все еще не могу расплатиться за Северный полюс. Только не думайте, что я жалуюсь, Ваше величество, я объясняю...

— Благодарю вас за откровенность. Тем проще окажется наш разговор. Вы хорошо знаете, Руаль, что я самый бессильный монарх в Европе. Стортинг оставил мне лишь одну обязанность — представительство и одно право — бесплатный проезд в трамвае. Но при всей своей строптивости, упрямстве и скупости стортинг не откажет в обеспечении национального героя Норвегии. Вы должны жить в своем доме, в достатке и душевном покое. Но стортингу необходима уверенность, что деньги налогоплательщиков пойдут по прямому назначению, а не на новые рискованные предприятия.

— Что я могу сказать? — грустно начал Амундсен.— Состоятельным человеком вступил я в жизнь, бедняком приближаюсь к ее концу. Нет, я хотел бы стать бедняком, потому что я нищий. Путешествия разорили меня. Сейчас в мире все открыто, и мне, в сущности, нечего делать на этом свете, кроме одного: расплатиться

с кредиторами. Я не хочу предстать пред лицо господа бога несостоятельным должником. Благодарю вас за великодушное предложение. Если уж Нобиле способен летать к полюсу — значит героическая пора в исследовании Арктики миновала.

— Счастлив, что вы идете мне навстречу, Руаль. Я буду считать мое скромное царствование удавшимся, если у вас будет покойная, величавая старость, чуждая суете повседневных забот.

Открылась дверь, и к королю с пакетом в руках скользнул бесшумный секретарь. Гакон взял бумаги, быстро проглядел их и нахмурился.

— К сожалению, вы оказались слишком хорошим пророком,— сказал он Амундсену.— Дирижабль «Италия» пропал без вести.

— Я надеюсь на лучшее,— холодно произнес Амундсен,— это просто рекламный трюк.

— Увы, это правда,— вежливым голосом сказал секретарь.

— Жаль, там на борту есть человек, из которого мог бы выйти толк...

...Чуть пошатываясь, Биаджи подошел к мотористу Помелле, неподвижно сидящему на льдине, и тронул его за плечо.

— Рад за тебя, старик. А мы-то уж думали, ты отдал концы.

Помелла не отозвался, продолжая также недвижно вглядываться в какую-то ему лишь зримую даль.

— Помелла!.. Помелла!.. — Не валяй дурака! — Биаджи легонько шлепнул его по щеке, и моторист, словно кукла, свалился набок.

— Он мертв! — закричал Биаджи.— Помелла мертв!..

Но, еще не оправившись от шока, люди никак не отозвались на его крик. И Вильери, и Трояни, и Чечиони лишь глянули в сторону Биаджи и продолжали заниматься своим делом. Вильери тащил мешок с провизией, выпавшей из гондолы дирижабля, Трояни возился с рацией: коротковолновый передатчик и аккумуляторы тоже благополучно «приледнились»; Чечиони, примостившись на валуне, упаковывал сломанную ногу в самодельные лубки.

Лишь раненый Нобиле, которого Мариано и Бегоунек перетаскивали в красную палатку, сказал хрипло.

— Что-то случилось с Помеллой... Помогите сперва ему.

— Он уже не нуждается в помощи,— ответил Мариано.

— Тогда предайте тело земле.

— Льду, хотите вы сказать...

И тут Нобиле увидел свою собачку, фокстерьера Титину, живую и невредимую.

— Титина!.. Титина!..— позвал он слабым голосом.— Пойди сюда, моя собачка!.. Моя маскотта!..

Но, странно поджав хвост и прижав уши, собачка поползла прочь от хозяина. «Маскотта» (талисман) Нобиле чуралась его рук. Нобиле закрыл глаза.

Его внесли в палатку, осторожно опустили на брезент. Мариано сразу вышел, Бегоунек чуть замешкался.

— Вам что-нибудь нужно, генерал? — спросил он сочувственно.

Нобиле едва приметно повел головой: нет. Бегоунек последовал за Мариано.

— Титина! — прошептал Нобиле. Он попытался приподняться, но боль в поврежденной руке, сломанной ноге и смятой грудной клетке опрокинула его навзничь.

В палатку вошел бледный, ни кровинки в лице, Финн Мальмгрен, вывихнутая рука беспомощно повисла вдоль левой, отбитой при падении половины тела.

— Благодарю вас за путешествие, генерал. Я ухожу под воду,— сказал он без всякой рисовки, а равно и без упрека.

— Вы с ума сошли!— хрипло произнес Нобиле.

— Арктика не любит слабых,— непонятная, будто издалека, улыбка непроизвольно подергивает уголки бледных губ Мальмгрена.— Я знал, что рано или поздно так будет и был готов к этому.

— Сядьте, Мальмгрен, и объясните, что все это значит. Откуда у вас, спутника Амундсена, такая чисто женская слабость?..

— Все очень просто, генерал,— спокойно сказал Мальмгрен. — Я не имел права на Арктику: у меня слабые легкие и больное сердце. Но я не мог жить без севера. И я сказал себе: когда-нибудь жалкий организм подведет тебя, но ты не станешь обузой для спутников, ты уйдешь.

— Мне хуже, чем вам, поверьте, Мальмгрен,— глухо заговорил Нобиле.— Но я буду держаться до конца... Вы здесь нужнее меня, нужнее любого, вы единственный опытный полярник среди нас.

— Какая от меня польза?..— Мальмгрен приподнял руку, отпустил, рука плетью упала вниз.

Трудно сказать, чем кончился бы их разговор, но тут снаружи послышался восторженный голос Биаджи:

— Она дышит!.. Богом клянусь — дышит!..

Откинулась брезентовая дверца палатки, показалось раскрасневшееся лицо Мариано.

— Мой генерал, рация работает!

— Помогите мне встать,— попросил Нобиле.

Мариано с помощью Мальмгрена подхватил генерала и потащил его наружу.

Вокруг рации, над которой хлопочет радостно возбужденный Биаджи, собираются потерпевшие. Подошли Вильери и Бегоунек, скинув на лед тюки с провизией, подполз на руках сильный, рослый Чечиони, волоча толстую ногу в лубках. Подошел с самодельным ломом в руках Цаппи. Мальмгрен и Мариано принесли генерала Нобиле. Лишь Помелла все так же сидел на ледяном валуне, ожидая погребения.

— Сомневаюсь, чтоб эта жалкая коробочка принесла нам спасение,— нервно дергая худой шеей, сказал инженер Трояни.

— Ваш скептицизм едва ли уместен,— возразил Нобиле.— «Читта ди Милано» для того и стоит в Кингс-Бее, чтобы поддерживать с нами постоянную связь.

Биаджи произвел настройку. Желая проверить работу рации, он включил прием. В мертвой тиши слышно, как в наушниках возник слабый треск, усилился, сменился ровным шумом, затем в мерном дыхании воздушного океана возникла музыка: увертюра из «Севильского цирюльника». Оркестр сменился рыдающим голосом не то Федры, не то Андромахи, мгновенно исчезнувшим в джазовой песенке: «Вас махст ду мит дем кни, либер Ханс?», и тут молодая страна Советов заявила о себе отчетливым голосом диктора, диктующего материалы для газет: «у-на-ва-жи-вая все боль-шие пло-ща-ди»...

— Нельзя сказать, что мир сильно обеспокоен нашей судьбой,— снова заметил Трояни.

Биаджи убрал прием и заработал телеграфным ключом. Тоненький лучик протянулся в безбрежность мирового пространства и забегал там, силясь найти защиту и помощь:

— Спасите наши души! «Италия», Нобиле. Спасите наши души!..

...Кингс-Бей. Радиорубка на борту «Читта ди Милано» — пловучей базы «Италии». С палубы доносятся звуки гитары. Молоденький матросик конючит, чтобы радист передал радиотелеграмму его невесте:

— Дорогой друг, всего несколько слов: люблю, скучаю, твой навеки, Луччино.

— Черт бы вас всех побрал! — ругается радист.— У каждого невеста или кузина, жена или старая мама. Я всю смену выстукиваю ваши дурацкие послания и даже не пытаюсь найти несчастного Биаджи.

Тем не менее он с раздраженным видом выполняет просьбу матроса.

— Как звать твою лохмушку?

— Пьеретта,— медово отвечает тот...

Меж тем вечерняя сиеста все громче заявляет о себе на корабле. Группа моряков и новобранцев, проходящих здесь обязательную воинскую службу, окружила поющего матросика. Он поет под гитару милую всем итальянцам песню о ласковом итальянском солнышке, которого так не хватает в Кингс-Бее, о ласковой итальянской девушке, которой не хватает еще сильнее этим молодым горячим парням.

Как ярко светит солнце после бури,
Лучами жаркими мир озаряя!..

— Говорит «Читта ди Милано!»... Говорит «Читта ди Милано!» — бормочет радист.— Перехожу на прием... Перехожу на прием!...— и тут проникшая в радиорубку песня ударила ему в самое сердце.

Отложив наушники, радист покинул радиорубку и присоединился к поющим. А из своей капитанской каюты с рюмкой золотистого коньяка в руке вышел тучный, веселый, сентиментальный и жестокий капитан Джузеппе Романья ди Манойя, чем-то неуловимо похожий на Муссолини, и тоже стал слушать песню, потягивая коньяк.

Я знаю, солнце милей всего-о!..

Романья свободной рукой оперся о плечо радиста. Тот вздрогнул и хотел вернуться в рубку, но Романья удержал его.

— Куда ты, амиго?.. Наши бедные друзья с «Италии» уж не нуждаются в нас...

— Ты дорогая, солнышко мое!.— исходит сладостью и печалью певец.

— Ты до-ро-о-о-огая! — подхватывают матросы и новобранцы, радист и сам, растроганный до слез, капитан Романья.

Пустует радиорубка корабля. Над льдами и туманами несется крик о помощи, к «Читта ди Милано» взывают гибнущие люди, но призыв их остается без ответа. Сигнал «SOS» не может пробиться сквозь песню, которую некогда так сладко пел сам великий Карузо.

Биаджи выпустил телеграфный ключ и закрыл лицо руками.

Вдруг раздается шум, писк, и проникновенно звучит голос диктора: «Чтобы не допустить повышения цен на овощном и фруктовом рынке, французское правительство решило снизить пошлину на ввоз».

Очнулся от полузабытья капитан Цаппи. С каким-то звериным воем заметался он по льдине. Арктический кризис неизбежен, рано ли поздно человек, стремящийся проникнуть в тысячелетние тайны севера, переживает его, иногда бурно, иногда тихо — в душевной депрессии. У Цаппи, человека безмерно жадного к жизни, темпераментного и лишенного сдерживающих центров, этот кризис наступил раньше, чем у других, и вылился в нервную бурю.

Мариано кинулся к нему, обнял, прижал к себе. Что касается остальных, то, подавленные неудачей с рацией, они даже внимания не обратили на поведение Цаппи. Каждый оставался в той позе, в какой застал его последний щелк ключа Биаджи.

— Мы должны уйти, Мариано,— бормотал Цаппи, порывисто цепляясь за одежду друга.— Мы должны добраться до Большой земли, иначе мы погибнем, все погибнем!..

Мариано, видимо, умеет ценить дружбу. Большой, сильный, волевой человек, он утешает Цаппи почти с женской нежностью, гладит по голове.

— Успокойся, Филиппо, нас не оставят в беде. Рано или поздно мы свяжемся с «Читта ди Милано», за нами пришлют самолеты, и мы снова увидим Италию и наших близких.

Цаппи затихает.

Биаджи первым скинул оцепенение. Он провел рукой по глазам, будто снял незримую паутинку, и вновь заработал ключом, бормоча сквозь стиснутые зубы:

— Спасите наши души!.. «Италия», Нобиле. Спасите наши души!..

Так началась легендарная полуторамесячная бессменная радиовахта...

...В узком пространстве красной палатки вповал спят люди. Спят тяжело, неудобно, мешая друг другу, что-то бормоча сквозь сон, то жалобно, то испуганно вскрикивая, издавая болезненные стоны. И даже Титине, примостившейся на голове Бегоунека, вернее, на его меховой шапке, снятся тревожные собачьи сны — она вздрагивает, сучит лапами, тоненько поскуливает.

Ворочается капитан Цаппи. Его жизнелюбивая и агрессивная натура не может мириться с теснотой. Вот он, не просыпаясь, отстранил голову лежащего рядом Мариано, подвинул легкого Трояни, больно оттолкнул сломанную ногу Чечиони. Тот нехорошо застонал сквозь сон. Цаппи отвоевал себе свободное жизненное пространство. Но тут снаружи донесся характерный тюкающий звук, и Цаппи, мгновенно проснувшись, вылез из палатки.

Трудолюбивый Биаджи продолжает сражаться с молчанием вселенной.

— Ну что? — спросил Цаппи и, полуотвернувшись, стал мочиться на лед.

— Все то же...— покачал головой Биаджи.

— Встать, когда говоришь с офицером! — рявкнул Цаппи.

Скрывая усмешку, Биаджи отложил наушники и поднялся.

— Связи нет, господин капитан ди корветто! — доложил он, комически вытянувшись.

Цаппи удовлетворенно поглядел на желтую дыру, которую он прожег в сухой корке снега, и по-прежнему раздраженно сказал:

— Чему тебя учили?.. Дай сюда!..— он схватил наушники и занял место Биаджи.

Даже тишина, простершаяся вокруг красной палатки, глухая, плотная тишина, словно ватой забившая пространство между серыми облаками и льдом, была как-то

озвучена по сравнению с тем зловещим безмолвием, в которое погрузился капитан ди корветто, когда надел наушники. Не стало ни шороха тающих льдинок, ни близкого дыхания Биаджи, ни сонных шумов внутри палатки, ни тайных звуков скрытого движения ледяных полей. Пустота... Безнадежная, мертвая пустота!..

Кровь отлила от массивного лица Цаппи, он громко, грубо выругался и сорвал наушники с головы.

Из палатки на крик вышел Мариано. Цаппи кинулся к нему, схватил за руки и повлек в сторону, за ледяные валуны. Биаджи поглядел вслед офицерам, вздохнул, надел наушники и вновь трудолюбиво заработал ключом.

— Ты знаешь меня,— взволнованно говорил Цаппи своему другу, — я не трус. Но это пассивное ожидание невыносимо! Я чувствую, что схожу с ума!

Мариано молчит, потупив голову.

— Вспомни, ты обещал моим родителям: Филиппо вернется... Вернется живым и невредимым... Ты обманул их!..

— Но что я могу сделать? — беспомощно произнес Мариано.

— Все! Генерал тяжело ранен. Ты его заместитель. Возьми на себя ответственность. Скажи: мы не бараны на бойне, чтобы покорно ждать смерти. Мы должны бороться за нашу жизнь...

— Но как?.. Как?..

— Попробуем достичь Большой земли. Пусть Биаджи продолжает вопить о помощи, мы не имеем права полагаться на других. Мы должны действовать. Самое страшное — пассивность, это уже смерть. Бог не для того чудом сохранил нас..

— А как быть с ранеными? — перебил Мариано.

— Не знаю, Адальберто! Пусть ковыляют, пусть ползут следом за нами или пусть остаются и ждут, когда мы пришлем подмогу...— Цаппи вдруг замолчал, вглядываясь в даль.— Что это?.. Смотри, смотри, Мариано!..— закричал он не своим голосом.

На горизонте, в бесконечной дали, туманно, неясно, будто во сне, вырисовывается берег...

...«Читта ди Милано». Радиорубка. Белокурый и симпатичный радист Педретти взволнованно убеждает начальника радиорубки Баккарини.

— Уверяю вас, это Биаджи! Я узнал его почерк!

— Вот что значит, злоупотреблять кианти! — зевая, говорит начальник.— Оно вовсе не такое уж безобидное, наше доброе итальянское винцо!

— Я не пил ни капли. Вчера я тоже был на вахте. Я узнал Биаджи. У каждого из нас есть свои приметы, по которым мы безошибочно узнаем друг друга.

— Тогда ты просто переутомился. Тебе надо отдохнуть.

— Я прошу вас доложить капитану...

— Не учи меня! Стану я тревожить капитана Романья из-за твоих дурацких выдумок!

— Неужели вам не жалко нашего друга Биаджи?

— Знаешь, что сказал капитан Романья ди Манойя? Он сказал: во время катастрофы Биаджи высунул голову в иллюминатор и был убит на месте.

— А он-то почем знает? — потрясенно спросил Педретти.

Начальник подарил его долгим, утомительным взглядом.

— Биаджи не такой парень, чтобы уцелеть, когда гибнут товарищи.

— Но почему капитан решил...

— Ты мне надоел! — перебил радиста Баккарини.— Если тебе еще раз померещится почерк Биаджи, скажи, чтоб он назвал номер своего военного билета...—и, довольный собой, начальник радиослужбы покинул рубку...

...На льдине изобретательный Чечиони с помощью Бегоунека мастерит сани из дюралевого каркаса гондолы. Сейчас он привязывает к полым трубкам каркаса железные листы, созданные из канистр.

— Бегоунек,— просит Чечиони,— дайте еще проволоки.

Бегоунек выполняет его просьбу, Чечиони крепче привязывает листы.

— Отличные сани! — радуется механик.— На них — хоть снова на полюс! Надо доложить генералу, что транспорт готов.

— Я бы сперва убедился в их прочности,— посоветовал Бегоунек.

— Ох, уж эти ученые! Вечно во всем сомневаются!

Чечиони чуть привстал и всей тяжестью рухнул в сани. Послышался треск, и механик оказался на снегу, вокруг валялись обломки саней.

— Нечего себя обманывать! — грустно сказал Бегоунек.— Затея с санями — просто ребячество!

— Тогда нам придется разделиться,— сказал подошедший Мариано.— Одна группа пойдет вперед за помощью, другая останется с ранеными.

— Это безумие! — вскричал генерал Нобиле. Откинув дверцу палатки, он наполовину высунулся наружу. — Разделение экспедиции — гибель. Всякий раз, когда так делали, погибал один или оба отряда.

— А вы знаете какой-нибудь иной путь к спасению? — холодно спросил Мариано.

— Вы хотите бросить нас с генералом! — на истерической ноте заговорил рослый механик.

— Если так!— порывисто вскричал Нобиле.— То уходите! Я никого не держу. Пусть каждый поступает по своей совести!

— Не хочу подыхать, как собака! — закричал Чечиони, поддаваясь тому мгновенному безумию, которым север рано или поздно поражает почти каждого из своих непрошеных гостей. — Только подлецы бросают раненых! Запретите им уходить, генерал! Дезертиров расстреливают на месте! К стенке их, к стенке!..

— Успокойтесь, Чечиони, вас не бросят,— мягко и серьезно сказал Бегоунек.— Я, например, остаюсь.

— Я тоже остаюсь с генералом,— сквозь зубы проговорил Вильери.

— А для меня нет выбора, я слишком плохой ходок,— по-птичьи двигая шеей, сказал инженер Трояни.

— Ну что? — обратился Нобиле к Мариано.— Вы снимаете ваше предложение, капитан? Или пойдете вдвоем с Цаппи? Два таких опытных полярника, чувствующих себя в царстве льда, как на виа Корсо!..

— С нами пойдет доктор Мальмгрен, он весьма опытный полярник,— последовал ошеломляющий ответ.

— Как и вы, Мальмгрен? — это прозвучало почти, как знаменитое: «И ты, Брут?»

Мальмгрен наклонил голову.

— Можно вас на два слова, доктор? — тихо сказал Нобиле.

Мальмгрен подошел к генералу, остальные из деликатности отвернулись.

— Это что — новый способ самоубийства? У вас же нет сил.

— У меня хватит сил дойти до берега,— спокойно возразил Мальмгрен.— Мне гораздо лучше, я почти владею рукой.

— Поклянитесь, Мальмгрен, что с вашей стороны это не просто самопожертвование.

— Я не суеверен, генерал, и не придаю значения клятвам. Могу лишь повторить: я иду, потому что в походе буду нужнее, чем здесь, потому что верю в свои силы...

Суматоха, возникшая в лагере, помешала Нобиле докончить разговор с Мальмгреном. Сперва мимо них в палатку кинулся Вильери, за ним Мариано. Оба выскочили с ружьями в руках и куда-то понеслись.

— Медведь!.. Медведь!..— звучат возбужденные голоса.

— Он пытался опрокинуть антенну! — слышится голос Биаджи.

Затем раздаются ружейные выстрелы, глухой рев, и теперь уже виден белый медведь, спокойно уходящий прочь от лагеря. Снова выстрелы, посвист пуль, ледяные брызги вокруг медведя...

...А Мальмгрен словно не замечает всей этой суматохи. Взгляд его далек и странно сосредоточен, будто ему зримы сейчас иные пределы. Да так оно и есть: он видит Упсалу, старые, высокие деревья, над вершинами которых кружатся горластые галки, башню кафедрального собора с часами, как доброе лицо друга, а внизу маленькую девичью фигурку в белом платье. Девушка идет мимо деревьев, из тени в солнечный просвет, и снова в тень, и снова в просвет.

— Анна! — негромко окликнул ее стоящий у ледяного валуна Мальмгрен.

Девушка остановилась, как на границе тени и света, и обернула к своему суженому лицо, полное заботы и тревоги.

— Анна, прости меня. Я не могу поступить иначе. Я должен сопровождать этих людей, ведь они не знают, что такое север. Если я пройду хоть часть пути, то все равно принесу пользу, если останусь здесь — буду лишь обузой для товарищей. Пойми, Анна, что при всей моей любви к тебе, я не могу иначе...

Он замолчал, а в глазах Анны Норденшельд зажглась та боль, которую она пронесла через всю жизнь...

— Ах, бестия, ушел!..— голос генерала вернул Мальмгрена к действительности.

Он увидел медведя, не спеша ковыляющего прочь от лагеря, кинулся в палатку, схватил кольт и двинулся наперерез зверю.

И Нобиле и его спутники видели опасное состязание щуплого человека, плохо владеющего одной рукой, с громадным зверем в бело-желтой шубе. Медведь, поначалу не столько обозленный, сколько безмерно удивленный выстрелами, криками, всей неумелой охотничьей кутерьмой, теперь понял, что неведомые существа, проникшие в его обиталище, несут с собой злое, гибельное. Его не задело, лишь слегка опалило выстрелами, но, свирепый по природе, он был в ярости. И все же сперва он не принял вызова и стал уходить от Мальмгрена, покачивая мохнатым задом. Швед гнался за ним, перепрыгивая через валуны, карабкаясь на ледяные кручи и соскальзывая вниз, быстрый, легкий, изящный. Подойдя к медведю на выстрел, он вскинул кольт и старательно прицелился. Пуля угодила в толстый загорбок. Словно поняв, что бегством не спасешься, медведь повернулся и пошел на Мальмгрена. Тот ждал его, переложив револьвер в больную руку, чтобы дать отдохнуть рабочей руке.

Приблизившись метров на десять, медведь заревел, поднялся на задние лапы и горой вырос над охотником.

— Стреляйте!.. Стреляйте!.. Черт вас побери! — не выдержав, закричали в голос Нобиле и Мариано.

Вильери вскинул ружье. Бегоунек вовремя отвел ствол, выстрел старшего лейтенанта мог поразить скорее охотника, нежели зверя.

Медведь подходил все ближе. Когда он оказался в трех-четырех шагах, Мальмгрен хладнокровно переложил кольт в здоровую руку и, почти не целясь, послал пулю ему в голову.

Медведь зашатался и рухнул к ногам охотника. К убитому зверю сразу устремились люди.

Мальмгрен подошел к Нобиле.

— Вы убедились, что я в неплохой форме, генерал?

— Я полагаю, теперь вы сможете уделить нам немного продовольствия? — сказал Мариано.— У вас не будет недостатка в пище,— он кивнул на гигантскую тушу.

— Это судьба,— тихо сказал Нобиле и отвернулся.

Подошел Биаджи, туго подпоясанный, за плечами мешочек, в руках металлическая трубка на манер альпенштока.

— Куда вы собрались, Биаджи? — спросил Вильери.— Лучше помогите освежевать медведя.

— Я ухожу с господами офицерами, — с несвойственным ему вызовом ответил Биаджи.

— Вас никто не отпускал, Биаджи,— заметил Вильери.

— Старший офицер, синьор Мариано, хотел взять меня с собой.

— Старший офицер — генерал, он остается.

— Генерал сказал: пусть все поступают, как хотят! — все более возбужденно говорит Биаджи, видимо, пришла его очередь сорваться.— Он тоже ушел бы, да ходить не может. Если старшие офицеры бросают лагерь, чего спрашивать с простого сержанта? У меня дома жена на сносях, маленький сын, я не хочу, чтобы они оказались на паперти! — по загорелому лицу Биаджи катятся слезы.

— Без рации нам капут! — побледнев, сказал Чечиони.

— Тогда я останусь,— громко сказал Мальмгрен.— Я не могу брать с собой человека, с которым остающиеся связывают надежды на спасение.

Биаджи поглядел на Мальмгрена, утер слезы, высморкался и, ни слова не сказав, отшвырнул альпеншток, скинул с плеч мешочек и пошел к рации.

С тремя туго набитыми мешками подошел Цаппи. Он не терял времени даром и собрал в поход всех троих. Увидев, что Биаджи остается, он сказал сочувственно и бестактно:

— Ей-богу, жаль Биаджи, такой здоровый и умный парень!..

— Помолчите, Филиппо,— сухо сказал Мариано.

Мариано и Цаппи надели заплечные мешки, когда же навесили мешок Мальмгрену, он, не выдержав тяжести, упал на больную руку.

— Тут больше двадцати килограммов,— скрывая боль, оправдывался он.— Надо было предупредить...

Мариано молча переложил часть груза в свой рюкзак, и, скупо попрощавшись с остающимися, группа тронулась в путь.

Нобиле поглядел на печально ссутулившегося у рации Биаджи и позвал его слабым голосом:

— Биаджи!.. Сержант Биаджи, подойдите сюда!..

Биаджи подошел.

— Биаджи, как только вы свяжетесь с «Читта ди Милано» или с любой радиостанцией, вам будет вручена премия.

Открытое лицо Биаджи осветилось наивной, доверчивой улыбкой.

— А какая премия, мой генерал?

— Секрет. Но премия замечательная.— И Нобиле добавил с шутливой значительностью.— Из резерва главного командования.

Биаджи покрутил головой и весело направился к рации.

Приникнув к биноклю, Вильери страстно следит за уходящими товарищами. В окулярах до сих пор отчетливо видны их фигуры, и как одолевают они ледяные нагромождения, обходят полыньи; видно, как легко, бодро идут Мариано и Цаппи, как тяжело ковыляет за ними Мальмгрен. Вот он оступился, упал, Мариано помог ему подняться. Они идут дальше и дальше, их фигуры все уменьшаются, становятся черными точками на белизне снега и наконец вовсе исчезают из виду...

...Мощнейшие радиостанции мира обыскивают эфир в надежде поймать сигналы «Италии».

Сидят ночами у своих приемников коротковолновики Германии, США, Италии, Франции, Швеции, Норвегии, Англии, Канады, Японии, Советского Союза. Одни сидят у сильных, совершенных по тем временам установок, другие — у трогательных самоделок. В их лице все человечество стало на радиовахту спасения...

...Мелкий дождик уныло барабанит в окна невзрачных домишек поселка Вознесенские Вохмы, затерявшегося посреди лесов Архангельской губернии. Время позднее, но белая ночь осеняет этот северный край, и потому над лесами его и мшарниками, озерами и болотами, над тесовыми крышами изб брезжит прозрачный сумрак.

Над своим жалким, собранным с миру по нитке приемником склонился белокурый юноша, комсомолец Шмидт. Приемник барахлит. Шмидт ищет на столе среди всевозможных шурупов, проводов, болтов, гаек, старых радиоламп, инструментов, но не находит нужной ему детали. Он встает, костлявый, по щенячьи неуклюжий, идет в общую кухню.

Шмидт шарит по столам, находит ежик, каким прочищают примуса, и хочет выдернуть из него несколько проволочек. Но тут в кухню, словно почуяв недоброе, врывается разгневанная хозяйка ежика.

— Ложи назад! — кричит она с порога.— Ишь, моду взял, чужие ежики хватать!

— Да, Анна Мартыновна, мне только проволочку...

— Проволочку!.. Я, может, за этим ежиком в Архангельск ездила!..

— Я вам достану другой... право дело, достану!.. — лепечет Шмидт.

— Да у нас в Вохме их днем с огнем не найдешь!..— гремит Анна Мартыновна.

На шум в кухню вышли соседи. Все осуждающе глядят на злоумышленника. Совсем затравленный, Шмидт, бормоча извинения, пытается улизнуть в свою комнату. Анна Мартыновна видит дыры на локтях его старенькой курточки, завитки давно не стриженных волос на тонкой юношеской шее, и ей становится жаль бедного энтузиаста.

— Постой! — сказала она властно.— Зачем тебе ежик?

— Для приемника... Барахлит приемник-то... Я ж, Анна Мартыновна, все Нобиле ищу...

— Ишь ты! Куда конь с копытом, туда и рак с клешней. Да ведь погиб он, твой Нобель-то!..

— Это еще неизвестно, Мартыновна,— вмешалась соседка.— Может, он где на льдине плавает.

— Вот, вот! — обрадовался неожиданной поддержке Шмидт!— А у них рация должна быть. Знать бы только, где они находятся, их бы сразу спасли.

— Ну, если без моего ежика Нобеля спасти никак невозможно, тогда бери! — великодушно разрешила Анна Мартыновна, и осчастливленный Шмидт побежал к своей рации.

— Совсем повредился малый! — заметила соседка.

— Неужто лучше было бы, кабы он водку дул да в карты жарился? — возразила Анна Мартыновна.

— Да это верно! Смирный немчик, только блажной. Бывает всю ночь радио гоняет, уснуть не дает.

Из комнаты Шмидта доносятся различные звуки: то щелканье ключа, то шумы вселенной: музыка, голоса, хаотический рев, то печальное, нежное пиликанье чьих-то позывных, и снова музыка, снова тюканье ключа...

— Иной раз он красивое ловит: оперу или там балет, а бывает —все тюк да тюк, стучит, как дятел, аж голова трещит.

Распахивается дверь, на пороге — потрясенный и бледный радиолюбитель.

— Поймал!..— говорит он заплетающимся языком.— «Италия»... Нобиле... Спасите наши души»...

Он проходит мимо соседок, толкает дверь на улицу, в лицо ему ударяет ветер с дождем.

— Куда ты, непутевый? — кричит Анна Мартыновна.— Хоть бы плащ надел!

Но Шмидт не слышит. Анна Мартыновна берет в руки ежик и почтительно разглядывает.

— Ну, надо!.. На вид — тьфу, а поди ж!.. — непонятно только — относится это к Шмидту или к ежику...

...Местное почтовое отделение. Завитая барашком девица возвращает Шмидту составленную им телеграмму.

— Не приму!

— То есть как это?..

— Да вы что — смеетесь надо мной? — обиженно говорит девица.— Ишь чего придумал: «Москва, Кремль, Уншлихту»!

— А чего ж тут такого? — возмутился Шмидт.— Уншлихт — председатель комиссии по спасению Нобиле...

— Думаете, мы такая серость — газет не читаем?..— Да кто поверит, что вы Нобиле нашли! Лучшие специалисты стараются — и все даром...

— А я вот поймал!.. Ей-богу, поймал!.. Честное комсомольское. Вот вам крест!.. — Шмидт опускается на колени. — Прими телеграмму, девушка, будь матерью!..

— Когда пьешь, надо закусывать! — посоветовала девица.

— Ну ладно! — Шмидт вскочил. — Вы за это ответите! Там люди гибнут, а вы... вы!..

— Постойте! — девица протянула руку к телефону, крутнула ручку.— Город!.. Город!.. —заголосила она с той характерной, противной интонацией, что почему-то считается обязательной у телефонисток для междугородних переговоров.— Город! Вознесенские Вохмы на проводе... Тут у нас любитель один требует, чтобы приняли телеграмму для товарища Уншлихта... Говорит, он Нобиле поймал... Что-о?.. Принять?.. — Слушаю!..

...Газеты на русском, немецком, английском, французском, шведском, норвежском языках, и всюду на первой полосе крупным шрифтом помещены сенсационное сообщение о том, что молодой советский радиолюбитель поймал сигналы «Италии», и портрет Шмидта. Так выплыли из небытия забытые богом Вознесенские Вохмы, так стал, пусть ненадолго, знаменит скромный радиолюбитель, комсомолец Шмидт...

...По набережной Осло идут трое: высокий, почти двухметрового роста, крепкий и гибкий, как сталь, легкий, как дух воздуха, Фритьоф Нансен, могучий, словно викинг из норвежских саг, герой и красавец Рийсер-Ларсен, курчавый, похожий на оперного тенора итальянский посол.

— Г-н Нансен,— вкрадчиво говорит посол,— итальянское правительство настаивает на своей просьбе, чтобы спасательными работами руководил Рийсер-Ларсен.

— Есть более достойные кандидаты,— проворчал летчик.

— Вы отказываетесь? — вскинул голубые глаза Нансен.

— Когда речь идет о спасении людей, я не могу отказываться. Но свое мнение я высказал! — раздраженно сказал Рийсер-Ларсен.

Они подошли к стоящей у причала парусной шхуне.

— Мои друзья по комитету спасения, г-н посол,— любезно обратился Нансен к курчавому господину,—лучше чувствуют себя на воде, под парусами, чем в душном кабинете, поэтому я позволил себе собрать комитет в несколько необычных условиях.

Посол улыбнулся, поклонился и шаткой, неуверенной походкой направился по сходням на корабль.

— Я думаю, вы обойдетесь без меня, капитан,— грубовато-уважительно обратился к Нансену летчик.

— Вас разозлил этот господинчик?

— По чести — да! А кроме того, у меня назначено свидание.

Они обменялись рукопожатием, и Нансен лишь ему свойственной, летящей поступью поднялся на корабль.

Здесь собрались люди, открывшие новую эру в изучении Арктики.

— Знакомьтесь, г-н посол,— представляет Нансен.— Отто Свердруп... Гаральд Свердруп... Капитан Вистинг... Руаль Амундсен...

При последнем имени приторно-вежливая улыбка погасла на лице посла, он чопорно, чуть вкось наклонил курчавую голову.

Амундсен ответил холодным поклоном и отошел в тень.

— Г-н посол! Дорогие друзья! — церемонно начал Нансен и тут же заговорил живо, непосредственно.— Хорошие новости, черт побери! Нас становится все боль-

ше. В поиски включились русские и уже отправили три ледокольных парохода: «Малыгин», «Ермак» и «Персей». На борту «Малыгина» — полярный ас Бабушкин!

— Простите, г-н Нансен,— кисло сказал посол,— мне думается, несчастные мои соотечественники должны рассчитывать на помощь западного мира, а не на большевиков.

— Вот те раз! — по-мальчишески удивился Нансен.— Это почему же?

— Русские, конечно, могут сделать показной жест, но трудно заподозрить их в сочувствии итальянским военнослужащим.

— Вы неправы, г-н посол,— в голосе Нансена поубавилось добродушия,— я знаю русских. Мне пришлось быть в России в тяжелейшую пору разрухи и повального голода...

— Ваша благородная деятельность по оказанию помощи голодной России общеизвестна! — с наилюбезнейшей улыбкой произнес посол.

Льдистые глаза Нансена сверкнули, а голос стал тем самым, который слышали на «Фраме» в тяжелые минуты.

— Я заговорил об этом вовсе не к тому, чтобы напомнить о своих заслугах. Могу вас заверить — русским в высшей мере присуще чувство международной солидарности. Оно не только в их идеологии — в их крови. Кто умеет с достоинством принимать чужую помощь, умеет и сам ее оказывать.

— Они правильно взялись за дело,— хриплым голосом отчаянного дымокура сказал коренастый, борода веером, Отто Свердруп.— Их летчик Чухновский выдвинул теорию, что лишь сочетание ледокола с самолетом принесет успех.

— Полностью согласен, капитан Свердруп,— подхватил Нансен.— Но что поделаешь, наша Норвегия — бедная страна. Она может дать корабли, едва ли способные осилить арктические льды, и самолеты с весьма ограниченным радиусом действия, правда, поведут их замечательные пилоты Рийсер-Ларсен и Лютцов-Хольм.

— Г-н Нансен, от имени итальянского правительства приношу глубочайшую благодарность,— сказал посол.— Вы перечислили все, что может сделать Норвегия в этих несчастных обстоятельствах?

— Поверьте, это не так мало для нашей страны! У нас есть летный клуб, но нет спортивных самолетов. Отдав на розыски два гидроплана,— Нансен усмехнулся в обникотиненные усы,— мы дочиста обобрали наш военно-воздушный флот. И все же, — продолжал он серьезным, глубоким голосом, — это не то великое усилие, какое вправе ждать от страны, привыкшей быть первой во всем, что касается Арктики.

— Я полечу на поиски Нобиле,— послышался спокойный голос Амундсена.

Посол вздрогнул и потупился.

— Спасибо, Руаль, я ждал этого,— просто сказал Нансен. — У вас есть самолет на примете?

— Нет.

— У вас есть средства?

— Нет.

— На что же вы рассчитываете?

— На то, что в мире всегда найдется безумец, готовый поставить на такую старую лошадь, как я.

— Вы полетите, Руаль! — убежденно и тепло сказал Фритьоф Нансен...

...На бульваре, что на Карл-Иоганне, возле Национального театра, за крайним столиком летнего открытого кафе сидит Рийсер-Ларсен со своей невестой. Богатырь-летчик кажется странно беспомощным рядом с маленькой, хрупкой девушкой, то и дело прижимающей носовой платок к льдисто-холодным глазам.

— Я больше не верю тебе,— сквозь слезы говорит девушка.— Ты опять нарушил слово! Наша свадьба откладывается уже в четвертый раз.

— Но, дорогая, что я могу сделать? — оправдывается Рийсер-Ларсен.— Кто-то должен спасать гибнущих людей!

— «Должен»! Я слышать не могу это слово! То ты «должен» лететь с безумным фанатиком Амундсеном к полюсу, то ты «должен» лететь с ним же через полюс. Но этот маньяк по крайней мере норвежец! А почему именно ты «должен» выручать какого-то авантюриста-макаронника? Что, у итальянцев нет своих летчиков?

— Но, дорогая, нельзя же...

— Можно! Если ты настолько человек долга, то вспомни наконец о своем долге в отношении меня! — и вдруг изменив тон на нежный и печальный, она сказала.— Ты просто не любишь меня.

— Не смей так говорить! — почти грубо крикнул Рийсер-Ларсен.

Девушка оценила искренность и силу чувства, прорвавшихся в его резкости.

— Тогда поклянись, что это последняя отсрочка.

Рийсер-Ларсен поднял руку.

— Клянусь,— сказал он торжественно.— Как только я покончу с этим делом, мы обвенчаемся.

— Если ты меня опять обманешь, я выйду за другого,— полушутя, полусерьезно предупредила девушка...

...В красной палатке люди едят обед, состоящий из пеммикана. С отвращением отправляя в рот зеленоватую массу, Бегоунек говорит:

— В детстве я увлекался книжками про индейцев. Там всегда едят пеммикан. Как аппетитно звучало это слово... Неужели благородные индейцы ели такую гадость?

— Что вы, Бегоунек! — возмутился Чечиони.— Вы слишком плохого мнения о краснокожих. Титина!.. Титина!..— позвал он, протягивая на ладони комочек пеммикана, но собака заворчала и отползла прочь.

— Мой генерал!.. Мой генерал!.. — в палатку ворвался Биаджи. — Я заслужил премию, генерал!

— Вы связались с «Читта ди Милано»? — в волнении вскричал Нобиле.

— Да! Давайте премию, генерал!

— Вы сообщили им наши координаты?

— Нет, только номер своего военного билета.

— Вы бредите?

— Ничуть! Они потребовали, и я...

— Вы стали жертвой чьей-то глупой шутки!

— Вот еще! Я узнал почерк Педретти, моего дружка. Они, видать, не верят, что это мои сигналы, ну, и решили проверить.

— Боже мой! Какие идиоты! Какие опасные идиоты! — Нобиле заломил руки.— Я узнаю в этом почерк капитана Романьи... Но вам все равно полагается премия.—

Он достал из-под надувной подушки большую, толстую плитку шоколада и протянул ее радисту.

— Боже мой! — Биаджи потрясен.— И все это мое? Если б бедная Анита видела! Сроду мне не доставалось даже маленькой плиточки. Это лучшая минута моей жизни. Наконец-то я налопаюсь шоколада! — И тут он замечает жадные взгляды товарищей по несчастью. Как зачарованные, глядят они на шоколад. Чечиони облизывает губы, Трояни глотает слюну, Бегоунек растерянно улыбается, а Вильери мужественно отвернулся, но уши его стали красными и толстыми.

Глубоко вздохнув и подавив разочарование, Биаджи стал ломать шоколад и по кусочку раздавать товарищам. Но процедура дележа показалась ему чересчур мучительной.

— Нате вам всю плитку,— сказал он,— дайте мне кусочек...

...Химеры собора Парижской Богоматери с неизменной печалью и злобой взирают на темную воду Сены, отражающую вечерний свет фонарей. На набережной, в маленьком бистро за круглым колченогим столиком, расположилась группа французских летчиков: знаменитый ас первой мировой войны майор Гильбо, один из лучших французских бортмехаников, пожилой, морщинистый Брази, добродушный радист Валетта.

— Ну, долго вы еще будете томить нас неизвестностью, командир?— обращается к Гильбо бортмеханик.

— Что за нетерпение, Брази! Разве вам не нравится сидеть просто так, без всяких забот, пить вино и смотреть на Сену?

— Чтобы в момент полной расслабленности получить удар ниже пояса? — нахмурился Брази.

Гильбо засмеялся.

— Какая проницательность!

— Да уж мы достаточно изучили вас, — проворчал Брази. — Выкладывай, Валетта!

— Сдается нам, командир, что вы изменили планы,— радист отпил вина, чтобы прочистить горло.— И собираетесь лететь не на поиски Нюнгессера и Колио, а совсем в другую сторону.

— Ну а если так? Со времени исчезновения наших друзей прошло больше двух лет, им уже не поможешь. А ведь есть люди, действительно нуждающиеся в помощи.

— Нобиле и его команда?

— Конечно!

— Не нравится мне это,— сказал Брази.— Не люблю, когда меняют планы в последнюю минуту. Это пахнет авантюрой. К тому же ни мы, ни наш «Латам» не знаем севера.

— Мы-то не знаем...— начал Гильбо, и тут внимание его привлек высокий летчик в кожаной куртке и пилотке, лихо надвинутой на левую бровь. У летчика был вздернутый нос, круглые рассеянные глаза и грустный рот.

— Сент-Экс! — закричал Гильбо.

Пилот растерянно оглянулся, увидел Гильбо и пошел к нему с протянутой рукой.

— Здравствуйте, Антуан,— сердечно сказал Гильбо.— По обыкновению что-нибудь потеряли?

— Да, я потерял самое дорогое — золото человеческого общения. Гийоме надул меня и не пришел.

— Не льстим себя надеждой заменить его, но все же знакомьтесь: Брази, Валетта. Мой друг — Сент-Экзюпери, летчик и писатель.

— Бросьте смеяться, Гильбо. Писатель! Автор одного недоношенного рассказа.

— Мы встречались в Бизерте,— сказал Брази.

— Совершенно верно! Вы были там на «Латаме-47»!

— Странное совпадение! — вскричал Гильбо.— Мы только что говорили об этой летающей лодке!

— В какой связи? — Сент-Экзюпери сел за столик и рассеянно взял чужой бокал.

— Я предлагал этим господам маленькое путешествие, но мне не удалось соблазнить их. А вы откуда сейчас, Антуан?

— Из Кап-Джуры, всего на несколько дней. Расскажите мне о вашем путешествии, я безнадежно застоялся в пустыне.

— Речь идет о том, чтобы под командой славного Амундсена отправиться на поиски Нобиле.

Брази и Валетта выразительно переглянулись.

— Возьмите меня с собой! — вскричал Сент-Экзюпери.— Я люблю старика. Нет ничего бессмысленнее и возвышеннее этой одинокой фигуры. Каждый путешественник чего-то ищет, он один гоняется за призраками. Последний романтик века! Все остальные исследователи рядом с ним — просто старьевщики. Возьмите меня, Гильбо, моя рассеянность в сочетании с вашей отвагой и его абстрактным практицизмом сотворят чудеса!

— Кем я могу вас взять, Сент-Экс, бортмехаником, радистом?

— Простите, командир, эти места заняты! — хрипло сказал Брази.

— Я слышал, что бедняге Кувервилю ампутировали три пальца,— сказал Экзюпери.— Значит, вам понадобится второй пилот?

— Даже если бы ему ампутировали голову, Кувервиль все равно полетел бы!

— И был бы прав! В такой полет лучше отправляться без головы. Значит, сорвалось. Что ж, буду сидеть в Кап-Джуре, изображать движущуюся мишень для арабских пуль и дописывать никому не нужную повесть.

— Не прибедняйтесь! — возмутился Гильбо.— Я читал ваш рассказ, вы единственный человек, которому я позволил бы писать о летчиках!..

...В главном городе Шпицбергена Нью-Олесунде, насчитывающем не меньше двух десятков домов, непривычно людно и шумно. Кроме «Читта ди Милано» в бухте Кингс-Бей находятся шхуна «Браганца», норвежское судно «Хобби», шведские «Таниа» и «Квест». Отсюда уже начали разведывательные полеты Рийсер-Ларсен и Лютцов-Хольм, итальянцы Маддалена и Пензо; сюда прибыла шведская летная группа в составе Турнберга, Кристеля, Лундборга и Шиберга; отсюда снаряжают санную экспедицию под начальством капитана альпийских стрелков Сора. Сюда съехались корреспонденты из разных стран.

Столовая, тонущая в клубах табачного дыма. Это скромное помещение с деревянными столами и лавками стало как бы ночным клубом нью-олесундских новожилов. Официально здесь пьют только какао из глиняных кувшинов, но, судя по

красным лицам и шумному поведению присутствующих, сухой закон подвергается весьма серьезному нарушению.

Сюда только что зашли после полета Рийсер-Ларсен и Лютцов-Хольм, в летных комбинезонах и кожаных шлемах. Взяв по кувшину какао, они присели с края длинного стола. Особенно шумно ведут себя шведские летчики, представленные наиболее мощным отрядом.

— Ну и ну! — оглядев многолюдное сборище, с огорчением сказал Лютцов-Хольм.— Боюсь, что нам не видать приза!

— В данном случае это не самое важное,— глухо ответил Рийсер-Ларсен.

В шведской группе выделяется громким, уверенным голосом румяный пилот, являющий собой как бы среднеарифметический тип шведского мужчины тридцати лет: в меру высок, в меру упитан, в меру благообразен, без особых примет.

— Бросьте, Кристель! — наседает он на другого пилота с милым, скромным лицом. — Я большевиков знаю, как облупленных. Я давал им жизни под Мурманском и в Финляндии и надеюсь обставить их сейчас. Да и на что способна нищая Россия!

— Нищая Россия уже отправила три корабля,— заметил Турнберг.— Кстати, Бабушкин нашелся и снова ведет разведку.

— Бабушкин не страшен, он летает там, где Нобиле и в помине нет!

— Кто этот хвастун? — спросил Лютцов-Хольм.

— Лундборг.

— Большой летчик?

— Большой летчик — Турнберг, хороший летчик — Кристель, а Лундборг просто опытный и достаточно смелый пилот...

Входит журналист в коротких, широких брюках-«никкербокерах».

— Последние сообщения, господа! На поиски выходит советский ледокол «Красин», самый мощный в мире!

Лундборг привскочил.

— Кто там главным?

— Профессор Самойлович.

— Я не о том,— пренебрежительно отмахнулся Лундборг.— Кто на крыльях?

— Чухновский.

— Не знаю,— высокомерно уронил Лундборг.

— Напрасно,— сказал капитан Турнберг.— Я следил за его полетами на севере. Это опытный и знающий человек.

Летчик Кристель запевает песню, остальные шведы подхватывают:

— Как хорошо мне с девочкой в кабине!..

Лундборг самозабвенно играет на губной гармонике. Глаза его так и горят.

— На льдине, верно, настроение несколько хуже,— заметил Лютцов-Хольм.

— Должен тебе сказать,— как-то очень серьезно проговорил Рийсер-Ларсен,— что меня вовсе не шокирует вульгарное веселье, царящее в этом караван-сарае. При всем мелком, эгоистическом и вздорном, чего тут с избытком, людей по-настоящему радует, что они наконец-то делают общее дело, причем хорошее дело. Это нечасто случается в человечестве. Люди разных наций порой объединяются для войны, но никогда для чего-нибудь путного...

...В Ленинградском порту снаряжается в дальний путь крупнейший в мире ледокол «Красин». Он стоит большой, холодный, не горит еще огонь в его топках, не валит дым из высоких труб, и все же ему подчинена вся деятельная жизнь грузового порта. К ледоколу устремляются буксиры с баржами, грузовые пароходики, катера, угольщики. К нему подъезжают посуху колонны грузовиков — магирусов, тащатся подводы с продовольствием и снаряжением.

И на самом ледоколе идет напряженная жизнь: в бункера засыпают уголь; трюмы загружают продуктами, питьевой водой. Руководит погрузкой старпом Пономарев, небольшой, крепкий, с простым, умным лицом.

— Бери воду, товарищ Пономарев!.. Акимыч, слышь, бери воду, с утра стоим!— взывают с водолея.

— Доставлены лыжи, где складывать? — орут с нижней палубы.

— Привезли винтовки!.. Принимай!..— кричат с катерка.

— Копченая колбаса!..

— Динамит!..

— Консервы!..

Грузится корабль — через три дня выходить.

Капитан корабля, высокий, молчаливый эстонец Эгги, стоит у сходней с погасшей трубкой в зубах. Сюда то и дело подходят разные люди, которым волей судьбы, а то и собственного настойчивого желания предстоит участвовать в походе «Красина».

— Корреспондент «Комсомольской правды»,— представляется капитану один.

— На погрузку угля,— равнодушно командует Эгги.

— Корреспондент «Вечерней Москвы», — представляется другой.

— На погрузку угля!

— Оператор кинохроники!

— На погрузку угля!

Подошла маленькая, тонкая, белобрысая девушка лет восемнадцати.

— Я уже знаю — на погрузку угля! — опережая Эгги, сказала она.

— Документы! — с легким удивлением произнес капитан.

— Корреспондент «Труда» — Люба,— представилась девушка.

— Документы!— нетерпеливо повторил капитан.

Девушка протянула ему какую-то бумажку.

— Во-первых, вы внештатный работник,— безжалостно сказал Эгги,— во-вторых, у вас нет направления, в-третьих, не вертитесь под ногами.

К ледоколу подходит большая группа рослых людей, в их поры навечно въелась угольная пыль. У каждого — деревянный сундучок; с такими вот немудреными, крепко сбитыми сундучками спокон века отправлялись русские люди и на военную службу, и в далекое плавание, и в неизвестность на поиски лучшей доли.

При виде этой матерой компании просветлело суровое, запертое лицо капитана.

— Привет горячему цеху! — радостно произнес он.— Товарищу Косенкову,— добавил уважительно, протягивая руку огромному, с седым ежиком кочегару, похожему на стареющего циркового борца.— Как это тебя отпустили?

— Отпросился,— добродушно пробасил кочегар.— Надо ж людям помочь.

— А ну, повернись, сынку, экая на тебе смешная свитка! — весело сказал Эгги молоденькому кочегарику, одетому в кургузый пиджачок, купленный, видать, в загранплавании.

— В самую точку! — радостно согласился кочегарик и взбежал по трапу.

— Так...— мрачновато сказал Эгги, разглядывая без особой приязни следующего кочегара: красивое, порочное, припухлое лицо, почти белые глаза в красных обводьях.— Спихнули тебя с «Седова», Балясный?

— Взаимное охлаждение,— нагловато ответил Балясный.— Не сошлись характерами.

— Учти, Балясный, здесь ни буза, ни филон не пройдут. Не тот случай.

— Ладно, кэп, все будет, как в детстве: светло и чисто.

— И ты, товарищ Филиппов, здесь? — с особым теплом обратился Эгги к осанистому, средних лет кочегару.— А мне сказали, в отпуск ушел.

— Меня почти что с поезда сняли,— с неторопливым достоинством отвечает кочегар.— Говорят, надо Нобеля спасать. Слушай, капитан, успею я к своим старикам в Курщину на яблоки?

— Успеешь... к ранним сортам.

За кочегарами, стараясь держаться как можно уверенней, подходят два паренька.

— Вы кто такие?

— Стюарты,-- пробормотали ребята.

— Значит, из английского королевского дома,— спокойно сказал Эгги.— А у нас советский корабль. А ну, марш по домам!

— Товарищ капитан!..— жалобно завели ребята.

— Я что сказал? Здесь не детский сад!..

По сходням спустился озабоченный Самойлович.

— Товарищ Эгги, Чухновский не появлялся?

— Ждем с минуты на минуту,— отозвался Эгги.

Люба, слышавшая этот разговор, оживилась и побежала к воротам порта.

На двух подводах везут к ледоколу разобранный на части «юнкерс»: отдельно крылья, отдельно фюзеляж.

Люба подбегает к летчикам, сопровождающим первую подводу.

— Скажите, вы не Чухновский? — обращается она к рослому пилоту.

— С вашего позволения, я Алексеев, — подчеркнуто вежливо отвечает летчик.— Начальник летной части Борис Григорьевич Чухновский пребывает в арьергарде,— он указывает на худощавого, стройного летчика, шагающего возле подводы с фюзеляжем.

Люба подбегает к Чухновскому.

— Борис Григорьевич, помогите мне!..

Гудки пароходов, сирена, шум порта заглушают слова, но видно, что Люба пытается убедить в чем-то Чухновского, а тот лишь улыбается в ответ да разводит руками. Люба отстает и понуро смотрит вслед летчикам, сопровождающим свой драгоценный груз на ледокол.

Чухновский уже подходил к трапу, когда за его спиной прозвенел отчаянно-жалкий голос:

— Товарищ Чухновский, возьмите меня с собой!

Летчик обернулся, на него с мольбой и доверием смотрели два ярко-синих глаза.

— Я, правда, собкор «Труда», мои заметки там печатались,— говорила девушка, не отставая от летчика.— И еще я на коротковолновика училась и курсы медсестер кончала... Я стираю очень, очень чисто и посуду хорошо мою, правда!..

— Ну, вот и вы,— невозмутимо приветствовал Чухновского Эгги.— А мы уже заждались...

Застенчиво улыбнувшись, Чухновский ступил на трап.

— Товарищ Чухновский! — прозвенело отчаянно.

— Опять?.. — сурово сказал Эгги, заступив девушке путь.

— Пустите!.. Я с Борисом Григорьевичем!..

Чухновский обернулся.

— Похоже, что так! — он развел руками.— Это на редкость многогранный и дьявольски упорный товарищ, а такие нужны в экспедиции.

И Эгги отступил — ведь Чухновский был заместителем Самойловича.

Девушка гордо прошла мимо него, а потом совсем по-детски взяла Чухновского за руку, словно боясь, что ее вернут назад...

...Набережная Невы. Здесь стоит «Красин», убранный флагами. Огромная толпа провожающих, знамена, транспаранты: «Даешь Нобиле!»

Красинцы прощаются со своими близкими, друзьями...

...Ледовый лагерь. В красную палатку с радостным криком вбегает Биаджи.

— Генерал! Генерал! Счастливая весть. Амундсен вылетел нам на помощь. Завтра будет в Кингс-Бее.

— Благородное сердце! — с чувством сказал Нобиле, и у него пресеклось дыхание.— Передайте на «Читта ди Милано», чтоб все участвующие в спасении подчинялись Амундсену. Передайте, что мы гордимся его помощью.

Биаджи побежал исполнять приказание. Нобиле повернулся к Бегоунеку:

— Он победил, и я, право, не жалею о его победе.

Бегоунек хотел ответить, но какой-то странный шум привлек его внимание.

— Вы слышите?.. Или у меня слуховая галлюцинация?.. Вы слышите, генерал?..

Откинулась дверца палатки, показалось бледное лицо Вильери.

— Генерал, над нами самолет!

— Это Амундсен! — вскричал Нобиле.

Бегоунек и Вильери подхватили Нобиле и вытащили наружу.

— На самолете есть рация! — крикнул Биаджи. — Я держу с ним связь!

Из облаков прямо над льдиной вынырнул большой самолет «Савойя». Он протащил по снегу свою тень, и все увидели на крыльях итальянские опознавательные знаки.

— Это Маддалена! — восторженно закричал Нобиле.— Только он рискует так низко летать!

Дружное «ура!» прокатилось над льдиной, люди кричали, размахивали флажками. А потом наступило горькое похмелье.

— Передайте, чтоб сбрасывал продукты! — приказал Нобиле радисту.

— А разве он не сядет? — разочарованно спросил Бегоунек.

— Вы что не видите — это гидроплан. Для посадки ему необходима вода.

От самолета отделяются и падают на лед темные тюки, подпрыгивают, катятся по глади льда, некоторые разрываются, разбрасывая далеко окрест свое содержимое. Другие попадают в полыньи и скрываются в темной воде. И хотя над всеми тюками распахиваются маленькие парашютики, сила удара такова, что добро унич-

тожается прямо на глазах потерпевших. С болью видят они, как разбиваются вдребезги аккумуляторы, ломаются винтовки, разлетаются брызгами патроны, тонут в прорубях мешки с одеждой и продуктами. А самолет, помахав крыльями, ложится на обратный курс и вскоре исчезает в тумане.

Люди еще прислушивались к затухающему гулу моторов, когда широкая трещина разломила льдину, и маленький Трояни провалился в воду.

— Спасайте раненых!.. Продукты!.. Палатку!.. — закричал Нобиле.

Вода грозно вздувается в трещине, дающей новые излучины. Черная, напористая, она смывает тюки, сброшенные Маддаленой, подхватывает мороженую медвежатину, наваленную возле палатки, и уносит под лед. Она стремится слизнуть лагерь своим жадным языком.

— Бегоунек, тащите Чечиони! — крикнул Вильери.— Да пошевеливайтесь, тюфяк вы этакий!

Сам он схватил на руки Нобиле и перенес через трещину, затем вернулся назад и принялся валить палатку. Биаджи подхватил рацию. Трояни, вымокший до нитки, тащит тюки с продовольствием. Бегоунек подставил спину Чечиони. А трещина зримо превращается в канал, все трещит, рушится казавшийся таким прочным лед. Смертельная опасность нависла над лагерем...

...По главной улице Тромсё идет Амундсен со своим другом и соратником по многим походам капитаном Вистингом. На Амундсене меховой комбинезон и унты, Вистинг в партикулярном платье и морской фуражке. Немногочисленные прохожие здороваются с Амундсеном, он отвечает им с обычной, чуть старомодной вежливостью. Они идут мимо двухэтажных каменных домов заполярного городка, по тротуару, сложенному из плитняка, и выходят к окраинной части, глядящей на узкий, как река, сине-сверкающий Тромсё-фиорд.

— Какое странное сегодня солнце,— сказал Амундсен.— Оно словно набухло кровью.

— Обычное июньское солнышко,— возразил Вистинг.

— И какой странный воздух,— словно не слыша, продолжал Амундсен,— он свеж и горек, как воздух на старом сельском кладбище.

— Обычный воздух, пахнущий морем,— Вистинг чуть помолчал.— Можно говорить с вами начистоту?

— Конечно, Вистинг. Я не признаю другого разговора между нами.

— Вы мне не нравитесь, капитан. Я еще никогда не видел, чтобы вы пускались в путь в таком настроении.

— Не удивительно, друг мой. Я всегда был хозяином положения, а сейчас я беспомощен. Это не мое предприятие, Вистинг, и потому оно не может быть мне по душе.

— Тогда лучше не лететь!

— И оставить потерпевших без помощи? Нет, надо доигрывать до конца свою игру.

— Вы верите в предчувствия?

— Конечно! Сумма реальных неблагополучий вызывает сомнение в счастливом исходе — это и есть предчувствие. Нельзя в Арктике летать в одиночку, к тому же на таком гробе, как «Латам».

— Вы обязаны взять меня с собой.

— Самолет и так перегружен.

— В Арктике всегда летают с перегрузкой.

— Да, но не на «Латаме», он просто не поднимется. К тому же у меня в отношении вас другие планы.— Амундсен подает ему запечатанный конверт.— Вы знаете мою щепетильность. Я сойду с ума в раю при одной мысли, что люди решат, будто я бежал туда от долгов. Здесь все распоряжения, касающиеся моих издательских и прочих дел, я полагаю, это даст возможность полностью удовлетворить кредиторов.

— Не беспокойтесь, капитан,— хрипло сказал Вистинг,— но...

— Нобиле — роковой человек! — очень серьезно сказал Амундсен.— Он распространяет вокруг себя ауру неудачи и гибели. Я это почувствовал с первой встречи.

— Я не о том хотел сказать. Если вопреки предчувствиям, вы благополучно приземлитесь в Кингс-Бее...

— Мы немедленно вызовем вас,— Амундсен улыбнулся,— и будем чередоваться в полетах. Но лучше проститься до иной, более дальней встречи.

Они обнялись.

— Неужели так все и кончается? — тихо спросил Вистинг.

— Разве это плохой конец? — почти надменно сказал Амундсен.— Море — самая подходящая могила для Амундсена.

— Но вы же не один! — возмутился Вистинг.

— Вы думаете, я что-нибудь скрыл от Гильбо, Дитрихсона и всех ребят? Только бабы и врачи боятся разговоров о смерти. Экипаж знает, на что идет.

— Простите, капитан!

Они свернули за кирпичную ограду, и взгляду их открылся Тромсё-фиорд, гигантская толпа на набережной, крошечная желтая точка самолета на сверкающей воде.

— Идем! — сказал Амундсен.— Отдадим последнюю дань суете жизни.

Они стали быстро спускаться к набережной. Здесь собралось почти все десятитысячное население Тромсё: женщины держат на руках младенцев; опираясь на клюку и костыли, стоят древние старцы. Горят яркими красками национальные костюмы лапландцев: балахоны, расшитые красными и синими полосками материи, сарафаны со множеством юбок, башенные головные уборы и амулеты женщин. И вся эта пестрая толпа, завидев Амундсена, разражается приветственными криками.

Команда самолета уже в сборе. Маленький человек с гладкой лысиной в ореоле легких седых волос подает Амундсену отчаянные призывные знаки.

— Мой друг аптекарь должен сделать традиционный снимок, — улыбнулся Амундсен.

Он подошел к экипажу и занял место в центре, по одну руку — Гильбо, по другую — Лейф Дитрихсон, по сторонам от них — де Кувервиль, Брази и Валетта. Солнце позолотило их сильные лица, и Вистингу на миг привиделась торжественная оцепенелость монумента, словно Амундсен и его товарищи стали памятником самим себе.

Суматоха прощаний, маленький духовой оркестр исполняет любимый марш Амундсена, и вот уже лодка несет экипаж «Латама» к покачивающемуся на волнах самолету. Амундсен мог быть доволен: жизнь в единстве людей и природы послала

ему щедрую прощальную улыбку. Никогда еще так не сверкало море, не блистало солнце, не синело небо, не сияли добром и приветом человеческие лица.

Быстро и ловко члены экипажа поднялись на воздушный корабль. Взревели моторы, но их шум потонул в тысячеголосом «ура!».

Лишь с третьего захода перегруженный самолет взмыл в небо и стал быстро таять вдали. Стоящий рядом с Вистингом маленький аптекарь надрывно заплакал...

...Медленно, тяжело перебираются с одного ледяного валуна на другой Мариано, Цаппи и Мальмгрен. Их радужные надежды в короткий срок достигнуть Большой земли развеялись в прах. Лед, по которому они идут, не стоит на месте, он движется, отдаляется от берега, уже не различимого сквозь туман смутными очертаниями. Каждодневное мучительное продвижение вперед несчастных путников уничтожается попятным движением льда. Мальмгрен выбился из сил. Он то и дело спотыкается, падает. Мариано помогает ему подняться, в то время как Цаппи наблюдает за этим доброхотством с нетерпеливым раздражением. Кажется, что Мальмгрен пребывает в трансе, веки его полуприкрыты, тень близящейся кончины залегла под глазами.

Он снова падает и с силой ударяется левой половиной тела о ледяной торос. Мариано наклоняется над ним, но Мальмгрен не принимает помощи. Теперь глаза его широко открыты, он принял решение, и это сообщило ему короткую бодрость.

— Ну, я сделал все, что мог. Дальше я не иду.

— Перестаньте, Мальмгрен!..

— Слушайте меня внимательно. Со мной все ясно. Последнее, что мне осталось,— это не мешать вам. Разделите остатки моего пайка, возьмите теплую одежду и ступайте вперед.

— Довольно! — резко сказал Мариано.— Обопритесь о мое плечо.

Он попытался приподнять Мальмгрена, но по тому, как смертно выбелилось его лицо, понял, что тому действительно не встать.

— Что с вами? — в отчаянии вскричал Мариано.

Вместо ответа Мальмгрен обнажил ногу, и Мариано с ужасом увидел отставшую кожу и гниющие мышцы.

— К тому же на этот раз я, кажется, доломал свою левую руку,— спокойно сказал Мальмгрен.

— Мы не можем бросить вас...

— Вы обязаны это сделать, не ради себя, а ради тех, кто остался там.

— Я думаю, Мальмгрен прав,— тихо сказал Цаппи.

— Замолчите, Филиппо!.. Мы понесем вас!

— Нет! — вскричал Мальмгрен.— Послушайте, Мариано, я знаю север лучше, чем вы, Арктика не любит слюнявой сентиментальности. Помогите мне добраться вон до того грота, там я останусь.

Мариано молчит, из глаз его текут слезы и замерзают светлыми полосками на грязной, заветренной коже щек. Цаппи подходит к Мальмгрену и с удивительной для своего топорного склада ловкостью помогает ему встать и сделать несколько шагов к гроту — довольно глубокой, наклонно расположенной яме в ледяном торосе.

Но и на этом кратком пути Мальмгрен лишился сознания. Он пришел в себя, когда Цаппи почти уже опустил его в ледяную могилу.

— Не смейте! — яростно кричит Мариано и кидается к гроту.

— Спокойно, Мариано! — слышится по-новому властный голос Мальмгрена. Толкнувшись руками, он совсем сполз в яму. — Смерть от замерзания — легкая смерть, это просто сон, от которого не просыпаются. А снится тепло! Понимаете, как это чудно: уснуть в тепле!

— Можете говорить, что вам вздумается, Мальмгрен, но без вас не уйдем.

— Уйдете! — Мальмгрен совсем скрылся в яме, затем оттуда вылетели его меховые унты и малица.

Мариано хотел швырнуть одежду обратно, но Цаппи помешал ему. Мариано опустился на снег и закрыл лицо руками. Цаппи подошел к краю ледяной могилы.

— Что передать на родину, Мальмгрен?

— Если б вы были шведом, я просил бы вас поклониться Упсале, где я долгое время работал... Там высокие деревья и горластые галки, и еще я очень люблю бой старых соборных часов, но вы не швед, и все это вам ничего не говорит...— Мальмгрен выкинул наружу шерстяные брюки, свитер, шерстяную рубашку.

— Я не силен в пейзаже, Мальмгрен, что передать людям?

— Если бы вы были шведом, я просил бы вас просто посмотреть на одну маленькую девушку по имени Анна. Она учится в Упсале. Мне было бы радостно думать, что вы увидите ее под большими деревьями, и будут кричать галки и отбивать время соборные часы. Но вы не швед, и все это вам ничего не говорит.

Он швырнул легкие суконные брюки, шерстяные носки, нательное белье. Лишь его голые руки мелькают над краем ямы.

— Это невыносимо! Одумайтесь, Мальмгрен! — закричал Мариано.

— Чепуха! Мальмгрен ведет себя, как настоящий мужчина, а ты, как слезливая баба! — накинулся на друга Цаппи.— Мы обязаны думать о наших товарищах, они ждут помощи. Бесчестно жертвовать ими ради нашей привязанности к Мальмгрену.

— Прислушайтесь, Мариано,— донеслось из ямы, и в голосе Мальмгрена отчетливо прозвучали насмешливые ноты.

Мариано громко зарыдал.

— Что передать вашей матери, Мальмгрен?

— Передайте мой компас. Слова не нужны, она и сама поймет, что со мной было все в порядке.

Мариано вдруг кинулся к яме, Цаппи загородил ему путь. Между ними происходит борьба. Физически более крепкий Мариано сорван морально, и Цаппи удается отшвырнуть его прочь от ямы. Мальмгрен слышит эту возню.

— Будьте мужчиной, Мариано! Уходите! Уходите, черт бы вас побрал!

— Уходим, уходим, дорогой Мальмгрен! — закричал Цаппи.— И в доказательство моего к вам безмерного уважения я подчиняюсь вам во всем. Вот я забираю вашу одежду, забираю ваши продукты и клянусь вам, мы выполним свой долг. Да хранит вас господь!

— Уходите! — глухо донеслось из ямы.

Подталкивая Мариано, Цаппи повлек его прочь. Некоторое время они шли, не оборачиваясь, затем Мариано оступился, и это вывело его из оцепенения. Он посмотрел назад — торосы скрыли ледяную могилу. Мариано вздохнул, и шаг его стал тверже. Решив, что кризис миновал, Цаппи заговорил оживленно:

— Мальмгрен великолепно держался, я потрясен этим человеком...

— Ты можешь помолчать? — измученным голосом произнес Мариано.— Можешь ты помолчать или нет?

— Тише, тише,— успокаивающе сказал Цаппи.— Не распускайся.

Мариано зажал уши и опустился на ледяную глыбу. Цаппи остановился, скинул со спины мешки.

— Давай поделим его одежду?

— Не желаю!

— Вольному воля! — Цаппи стал облачаться в одежду Мальмгрена.

Отсюда снова стала видна ледяная могила. Мариано неподвижно смотрит в ту сторону. И, словно почувствовав этот взгляд, Мальмгрен высунул голую, тонкую, бледную руку и несколько раз махнул, словно говоря: уходите, уходите, уходите!..

Шатаясь, как пьяный, Мариано встал и слепо побрел прочь...

...Девушка в красной юбке и белой кофточке, с яркими лентами в белокурых волосах с разбегу прыгнула в рослое алое пламя. Просуществовав в нем, как саламандра, краткий миг, она невредимо перенеслась на другую сторону огромного горящего с треском и трубным гудом можжевелевого костра. Следом за ней пламя пронизал красивый, нарядный парень в лакированных сапогах. Неподалеку звучит музыка, там пляшут, водят хороводы... И вдруг что-то крикнула девчонка с береговой кручи. Молодые люди, разом разлучившись с весельем, бегут на берег моря. Сложив руки рупором, они кричат проплывающему мимо большому кораблю под советским флагом:

— Спасите нашего Амундсена!..

И красинцы, любующиеся с палубы праздником Ивана Купалы, слышат этот горестный призыв...

...По улицам городка к набережной бегут люди: мужчины, женщины, дети. Бегут рыбаки в зюйдвестках, моряки в бушлатах и флотских фуражках, продавцы в белых нарукавниках, чиновники в аккуратных пиджачках, школяры в замшевых штанах и свитерах. Вся эта толпа с ходу штурмует пристань, и на весельных, моторных, парусных лодках устремляется к медленно входящему в фиорд «Красину».

— Спасите нашего Амундсена! — кричат из лодок.— Спасите Руаля Амундсена!..

...Рыбаки на катере выбирают сеть. Серебряным водопадом низвергается на палубу жирная сельдь. И вдруг что-то крикнул их старшина — кряж с рыжей бородой на шее. Бросив сеть, рыбаки устремились к борту.

Старшина пустил мотор, и катер помчался по мелкой, тугой волне навстречу густо дымящему «Красину».

— Спасите нашего Амундсена! — грубыми, простуженными голосами орут рыбаки.— Эй, на ледоколе, спасите нашего Амундсена!..

И весь последующий путь, пока «Красин» не вышел в открытое море, сопровождала его эта мольба о помощи. Кричали молодые люди с озаренных кострами скал, кричали рыбаки с парусных шхун, охотники-промысловики с островов; казалось, самые скалы присоединяли свои тоскливые голоса к призыву спасти того, кто был славой, гордостью, честью Норвегии...

...«Красин» достиг северных широт. Рослые ледяные нагромождения обступили ледокол. Лишь по бортам тянется узкий окаем воды.

Стоя на капитанском мостике, Эгги командует:

— Полный назад!..

И почти вслед за тем:

— Полный вперед!..

Ледокол, получая разбег, ударял всей своей массой в толщу льда и проламывал его. Каждый такой маневр позволял выиграть всего несколько метров, и все же это было движением к цели.

— Полный назад!..

— Полный вперед!..

В радиорубке дежурный радист вручил Любе Воронцовой две толстые пачки телеграмм.

— Держи, это для Самойловича, это Чухновскому.

Люба побежала на палубу, где в это время находились начальник экспедиции и его заместитель по летной части. «Красин» продолжал таранить льды, сочетая короткий разбег с мощным ударом.

— Ого!.. — сказал Самойлович, просматривая телеграммы.—Целый воз добрых слов из Японии... Австралии... Канады... А вот отечественное послание: композитор предлагает создать оперу: «Красин» во льдах». Хорош я буду на оперной сцене!

— Не разделяю вашего веселья! — резко сказал Чухновский.— Меня все спрашивают об одном: почему не ведется воздушной разведки.

— Рано, Борис Григорьевич, рано, дорогой!

— Как бы не стало слишком поздно! Льдину относит к югу, начнется таяние льдов — каюк красной палатке! — сейчас Чухновский совсем непохож на того скромного до застенчивости человека, каким мы видели его вначале, он резок и напорист.

— О каком таянии вы говорите? Посмотрите кругом...

— Перед людьми стыдно!.. Летают все: норвежцы, шведы, итальянцы, финны...

— Честь и хвала их мужеству! — с силой произнес Самойлович. Но все это кустарщина. Только сочетание ледокола с самолетом принесет успех. Кто сказал это первый? Чухновский... Мы не имеем права на неудачу. И дело тут вовсе не в престиже — это убьет надежду в людях...

— Может, лучше вообще не летать? — горько сказал Чухновский.

— Ну, зачем же так!.. — улыбнулся Самойлович.— Просто мы должны подойти как можно ближе к району дрейфа и действовать наверняка.

— Это все теория! — вскричал летчик.— А в это время Мальмгрен погибает от голода, Амундсена носит по волнам!.. — Чухновский не договорил.

Случилось нечто странное: ледокол вдруг резко повело влево, затем — вправо, словно он лишился управления. Капитан Эгги в отчаянии схватился за голову.

Мимо пробежал встревоженный старпом Пономарев.

— Что случилось? — крикнул Самойлович.

Но старпом уже скрылся...

...Вильери и Бегоунек закрепляют красную палатку на новом месте. Чечиони разбирает уцелевшие продукты. Биаджи настраивает рацию. Они выиграли схватку

со льдом, но какой ценой! Одежда порвана, обувь обросла наледью, руки и лица в кровавых ссадинах, большая часть продовольствия и снаряжения погибла.

Из палатки слышатся громкий страдающий крик и бессвязное бормотание, в котором различимо лишь слово «рододендрон», произносимое с непонятной мучительной настойчивостью.

— Бедный Трояни! — проговорил Чечиони.

— Такая ванна не пройдет даром,— заметил Вильери.

— Рододендрон!— несется из палатки.— Красная крыша... красная крыша... рододендрон!..

Внутри палатки Нобиле подполз на руках к мечущемуся в жару Трояни и накрыл его медвежьей шкурой.

Открылась дверца — это Биаджи.

— Плохие новости, генерал: пропал Амундсен.

— Нет! — вскричал Нобиле и, словно защищаясь от удара, прикрыл лицо рукой.

— Об этом трещат все радиостанции мира.

— Идите... слушайте... и сообщите, что это неправда!..

Биаджи удивленно округлил глаза и скрылся.

Нобиле приподнялся на одной руке и, крестясь другой, зашептал, страдальчески кривя рот:

— Господи, только не это!.. Не дай ему погибнуть. Я со всем смирился, любую кару приму с радостью, только не дай ему погибнуть, не взваливай на меня эту ношу. Мне не поднять ее, господи!..

— Рододендрон! — отчетливо проговорил Трояни.— Помните... рододендрон!..

Голос его исчез в стремительно нарастающем гуле самолетов, затем гул так же быстро смолк. Мертвая тишина. В палатку с поникшим видом входят Вильери и Бегоунек, все время трущий свои затронутые арктической слепотой глаза.

— Это норвежцы,— отвечая на молчаливый вопрос генерала, сказал Вильери.— Они не заметили нас.

— А что же Биаджи?..

— У них нет рации...

— И вы, моя радость, будете падалью!..— продекламировал Трояни.

Бегоунек потрогал его лоб.

— Как печка...

— Генерал!.. Генерал!.. — в палатку ворвался Биаджи. — У меня всего две руки!.. Или связь, или посадочные знаки!..

Нобиле поднял голову, оторопело уставился на радиста.

— Какие знаки?

— Они просят посадку...

Слышен гул самолетов.

— Вы спятили, сержант,— вяло сказал Вильери.— Гидропланы не могут сесть на лед.

— У них лыжи. Это шведы!..— возбужденно говорит Биаджи.

— Старший лейтенант! — оказывается, Нобиле владеет даром генеральского окрика.— Почему бездействуете? Немедленно подготовить все для посадки!

— Слушаю, мой генерал! — стряхнув оцепенение, звонко отозвался Вильери.

Биаджи и Вильери подхватили Нобиле и вытащили его из палатки. За ним после-

довал Бегоунек, по-прежнему растирая глаза. Возле рации лежал Чечиони, окаменело уставившись вверх.

Вильери схватил куски материи и разложил их на льду в виде буквы «Т».

Один из шведских самолетов пошел на посадку, но в последний момент раздумал и взмыл вверх. Видимо, его смутила буграстая, торосистая поверхность льда. Обитатели красной палатки с трепетной надеждой следят за его маневрами. У Чечиони набегают слезы на глаза, но он не замечает этого.

— Установим порядок эвакуации,— сказал Нобиле.— Первым летит Чечиони, за ним Бегоунек...

— Простите, генерал, я уступаю очередь Трояни.

— Спасибо, Бегоунек, но...— Нобиле не договорил — наконец-то решившись, один из пилотов резко сбросил высоту и пошел на посадку. И вот уже самолет запрыгал по неровностям ледяного поля и, едва не опрокинувшись на крутой горбине, стал.

— Какой молодчина! — от души восхитился Нобиле.

— Классный пилот! — присоединился Вильери.

Он подхватил Нобиле под мышки и потащил к самолету. Трогательным и жалким было зрелище идущих навстречу своему спасителю людей: двое колченогих, один полуслепой и все небритые, грязные, в рваной, испачканной кровью одежде.

Из самолета выскочил рослый, румяный пилот в отличном меховом комбинезоне и, бросив своему напарнику: «Моторов не глушить!» — бегом устремился навстречу потерпевшим. Он не сразу узнал элегантного генерала в худом, бледном, заросшем черной бородой оборванце, а узнав, стал по стойке смирно и звучным голосом доложил:

— Старший лейтенант шведского королевского воздушного флота Лундборг!

Нобиле протянул летчику руку.

— Спасение, которым мы обязаны... — он не смог продолжать.

— Рад, что мне довелось это сделать первому,— улыбнулся летчик.— Кто из вас Джузеппе Биаджи?

— Я, г-н капитан! — готовно откликнулся маленький радист.

— Поздравляю вас, дорогой Биаджи, у вас родилась дочь.

— О! — потрясенно сказал Биаджи.— Пока я тут бездельничаю, милая Анита не теряла времени даром...

Все кинулись к нему с рукопожатиями, поздравлениями.

— Пусть первым летит Биаджи! — в порыве великодушия вскричал Чечиони.

— Нет, я отстою свою вахту до конца,— твердо сказал радист. — Первым полетите вы, кабальеро!

— Что? — грубо, покраснев, вскричал Лундборг.— Этот малыш? Да он весит полтора центнера! Мне не поднять самолет.

— У него сломана нога,— сказал Нобиле.

— Я вернусь без наблюдателя и заберу его. Надеюсь, за сутки вывезти всех. Мне приказано,— твердо сказал Лундборг,— первым доставить генерала.

— Я не подчиняюсь тем, кто вам приказал! — надменно сказал Нобиле.

— Но вы должны подчиниться своему весу, генерал,— улыбнулся Лундборг.— Вы здесь самый легкий.

— Раз так,— сказал Нобиле с торжеством,— первым полетит Трояни, он еще легче меня!

— Нет,— раздался дрожащий голос, из палатки вышел закутанный в одеяло и шкуру, бледный, весь в испарине Трояни.— Когда у меня под сорок, я плохо переношу полет. Лететь должны вы, генерал, вы там нужнее.

— Нужнее?.. Для чего?

— Для организации спасения,— сказал Бегоунек.— Ведь есть еще группа Алессандрини, о которой вообще забыли.

— И группа Мальмгрена,— добавил Вильери.

— И группа Амундсена,— подсказал Трояни.

— Летите, генерал,— добрым голосом сказал Чечиони,— в случае чего, вы позаботитесь о наших семьях.

— И новорожденную не забудьте,— добавил Биаджи.

Нобиле молчит.

— Это невеликодушно, генерал! Мы с Шибергом рисковали жизнью ради вашего спасения! — вскричал Лундборг.

— Надо полагать, что не ради моего лично? — с усилием произнес Нобиле.

— Ну, разумеется! — с излишней горячностью откликнулся Лундборг.— Даю слово офицера, что без промедления вернусь за этим великаном. Можешь собираться, приятель!

— Генерал! — проникновенно сказал Биаджи.— Сообщите моей семье, чтоб девочку назвали Италия. Все радости и горести моей жизни связаны для меня с этим словом. Пусть и она будет Италией, на радость и горе.

Нобиле молчит. Взгляд его с болью переходит с одного лица на другое. Он не в силах решиться на то, что молчаливо требуют от него эти люди: летите, генерал, вы там нужнее...

...Моторный ботик отчаливает от пристани Нью-Олесунда. На борту, в сопровождении двух морских офицеров,— Умберто Нобиле. Он смотрит на берег — ликующая толпа несет на руках его спасителя, капитана Лундборга...

...На «Читта ди Милано» ждут прибытия Нобиле. Палубы и проходы запружены взволнованными матросами и новобранцами. Они жадно всматриваются в приближающийся к кораблю ботик. Внезапно раздается железный голос капитана Романьи:

— По каютам!

И палубы пустеют.

Первой по сходням взбежала на корабль Титина и стала обнюхивать ярко начищенные ботинки капитана. Поддерживаемый офицерами, поднялся Нобиле. Он недолюбливал капитана Романью, но сейчас в этой куцей, затянутой в сверкающую золотом форму, почти квадратной фигурке как бы сосредоточилась вся официальная Италия. И генералу показалось уместным как можно сердечнее приветствовать воплощенный в капитане образ Родины. Но Романья шагнул назад, не приняв объятий генерала, вытянулся во весь свой малый рост и сухо козырнул.

Нобиле ощутил стыдность своего неудачного порыва, он подобрался и сказал начальственным тоном:

— Я серьезно недоволен вами, капитан...

Романья холодно прервал его:

— Не здесь. Прошу пройти в каюту.

Сбитый с толку, Нобиле последовал за ним. Романья плотно прикрыл дверь.

— Господин генерал, вас могут осудить, что вы вернулись первым. Было бы уместным объяснить это.

— Я не намерен отчитываться перед вами в своих поступках. Вы ведете спасательные работы из рук вон плохо. Теперь я возьму это на себя.

— Каждая ваша рекомендация, генерал, будет принята во внимание. — Нобиле сделал гневно-протестующий жест, но Романья не обратил на это внимания.—Но вам придется подчиниться строгому режиму: никаких корреспондентов, никаких заявлений в печати, никаких прогулок на берег. Короче, вы должны дать слово, что не сделаете шагу без моего разрешения.

— Я буду поступать так, как сочту нужным, — с достоинством ответил Нобиле.

— В таком случае я буду вынужден приставить к вашим дверям часового.

— Это что же — домашний арест?

— Я выполняю приказание свыше, — важно произнес карлик...— Вы не оправдали доверия дуче...

...На льдине томительное ожидание. Особенно взволнован Чечиони. Он уже приготовился к отлету: собрал свой тощий вещмешочек, половчее наладил самодельные костыли и даже умыл снегом лицо, обросшее бородой. Во всю полыхают сигнальные костры, пуская в небо толстые столбы дыма, ярко чернеют на снегу посадочные знаки. Даже больной Трояни, которому стало чуть лучше, выполз из палатки и притулился к теплому боку Бегоунека. Каждый шум — шорох снега, звон оплывающих сосулек, треск льдин — заставляет людей вздрагивать и с надеждой обращать взгляд к серо-заволоченному, в редких голубых полыньях небу.

— Нет, видно, он не прилетит,— покорным тоном произнес Чечиони.— Он спас генерала — с него довольно. Разве будет офицер рисковать жизнью ради рядового запаса второй категории?

— Но вы же награждены высоким орденом! — нарочито серьезно сказал Вильери.

— А он знает об этом? — наивно спросил Чечиони.

— Во всяком случае, он называл вас «кабальеро»,— подтрунивает Вильери.

Как нередко бывает в минуты крайнего напряжения, они пропустили появление того, кого ждали с таким мучительным нетерпением. Вынырнувший из облаков самолет пронесся над самыми их головами и, сделав круг, пошел на посадку. К несчастью, рельеф льдины, находящейся в непрерывном скрытом движении, изменился: ее пересекли трещины, избороздили торосы.

Лундборг приземлился с обычным мастерством, но в самом конце посадочной площадки самолет налетел на ледяной валун и скапотировал.

Люди бросились к опрокинувшемуся кверху лыжами самолету; Лундборгу повезло — он выбрался из кабины без единой царапины, но до слез раздосадованный своей неудачей. В отчаянии опустился он на крыло, закрыл лицо руками и стал раскачиваться из стороны в сторону, как старый еврей на молитве.

— Будет вам! — участливо сказал Чечиони. Колченогий великан мужественно подавил свое разочарование.— Вы живы, а это главное.

— Здесь не так уж плохо! — подхватил Бегоунек.— И мы все вас любим.

— Да и ваши товарищи не оставят вас в беде,— присоединился Вильери.—За вами прилетят.

— Кто? — Лундборг отнял ладони от лица, расквашенного горем.— У одного Шиберга самолет на лыжах. Но он рохля, баба, не рискнет приземлиться.

— «Красин» уже недалеко,— заметил Биаджи.

— Что? — взревел Лундборг.— Будь все проклято, будь проклят я, будь проклята эта проклятая льдина и тот день, когда я ввязался в эту проклятую авантюру!

— Опомнитесь, старший лейтенант! — возмутился Вильери.— Неужели вам так мучительно приветствовать советский флаг?

— Плевал я на флаг! Большевики вздернут меня за милую душу! Я участвовал в оккупации Мурманска, я бомбил их под Выборгом! Вильери, как офицер офицера, прошу: дайте мне револьвер, лучше пуля в лоб, чем удавка.

— Это все несерьезно,— вмешался Бегоунек.— Никто вас пальцем не тронет...

— Вы не знаете большевиков...— начал Лундборг.

— Держите! — Вильери кинул ему ружье.

— Охотничья двустволка! — с сомнением произнес Лундборг.— Так кончают с собой из-за неудачной любви лесные сторожа и браконьеры. Это недостойно офицера королевского воздушного флота... А губной гармоники ни у кого не найдется?

— Как не найтись! — Биаджи вынул из кармана гармошку, обтер, очистил от табачных соринок и протянул Лундборгу.

— Очень успокаивает,— вскользь произнес Лундборг и поднес гармошку к губам.

С изумлением глядели на него обитатели красной палатки. Все, кроме Бегоунека, люди южные, склонные к быстрой смене настроения, они все же отродясь не видели подобной неуравновешенности. Лундборг заиграл знакомую песенку о девочке, делящей одиночество пилота, но после первых же тактов слезы неудержимо брызнули из его глаз.

— Нет, не могу... Вильери, прошу вас, прикажите связаться с Турнбергом... пусть делает, что хочет, но чтоб меня забрали отсюда! Иначе я наложу на себя руки...

— А мы-то считали вас героем!— разочарованно сказал Вильери.

— Я и есть герой, пока мне везет... Кстати, это не личная, а национальная черта.

— Биаджи, слышите?.. Выполняйте! Пусть поскорее вывезут этого плаксу!— громко сказал Вильери...

...В столовой Нью-Олесунда недавно вернувшиеся после очередного вылета Рийсер-Ларсен и Лютцов-Хольм пьют традиционное какао. Впрочем, традиция несколько нарушена тем, что Рийсер-Ларсен незаметно подливает в свою кружку виски из плоской фляги.

— Что это значит, капитан? — удивился Лютцов-Хольм.

— Похоже, я стал очередной жертвой сухого закона,— со вздохом ответил Рийсер-Ларсен. Дела дрянь, мой друг. Нельзя вести поиски лишь в радиусе четырехсот километров. Амундсена надо искать дальше на север.

— Почему?

— Ты же знаешь, он всегда любил менять планы в последнюю минуту. Уверен, что они полетели не в Кингс-Бей, а на поиски группы Алессандрини, о которой все почему-то забыли. Но наши гробы туда не дотянут.

— Это единственная причина вашего огорчения, капитан?— участливо спросил Лютцов-Хольм.

— Ты проницателен, юнец! Я получил письмо. Она не хочет больше ждать. Она высмеивает наши мушиные полеты и называет их «попыткой с негодными средствами». Ей-богу, она права! Я начинаю подумывать, не махнуть ли мне домой. Я любил и люблю Амундсена, но ведь мы не ищем его, а просто выполняем обряд. И ради этого губить свое счастье!..

Двери распахнулись, и в столовую вошла пожилая, моложавая дама, дорого и броско одетая: черное обтягивающее платье, норковый палантин, на тронутых сединой волосах — модная черная шляпка. У нее была девически стройная фигура, розовые щеки, хорошо очерченный рот, тяжелые серьги оттягивали чуть одряблевшие мочки ушей. Яркий облик дамы был столь необычен для Нью-Олесунда, что взгляды всех присутствующих дружно обратились к ней.

— Чего уставились? — свободно сказала вошедшая.— Экая невидаль — пожилая дама из Нью-Йорка... Милая!...— окликнула она пробегающую мимо кельншу.— Чашку какао!..

— Слушаю, мэм!

— Кто из вас Рийсер-Ларсен? — спросила дама.

Из-за стола медленно выросла громадная фигура летчика. Дама задрала голову, будто пытаясь увидеть крышу небоскреба.

— Хорош!.. Что надо!..

Кельнерша подала ей кувшинчик с какао. Мисс Бойд пригубила и плюнула.

— Бурда!.. Мне нужно т а к о е какао, как у тех вон господ,— она показала на подвыпивших летчиков.

Рийсер-Ларсен достал из брючного кармана плоскую флягу и подлил даме в кувшинчик скотча.

— Благодарю! — дама отпила из кувшинчика.— Отойдемте в сторону.

А когда они отошли, она сказала совсем иным, нежным, страдающим голосом, и лицо ее стало печальным, почти красивым.

— Знаете ли вы, что такое любовь?

У летчика удивленно округлились глаза.

— Думаю, что знаю, миссис...

— Мисс,— поправила американка,— мисс Бойд. Тогда вы легко поймете меня. Всю жизнь я поклоняюсь Руалю Амундсену. Мы никогда не виделись, но ему, и только ему, принадлежит мое сердце. Я приехала сюда, чтобы спасти его.

— Это ваш «Дорнье-Валль» на пристани? — живо спросил летчик.

— Да, — без всякой рисовки подтвердила мисс Бойд.— Мне сказали, что это лучший самолет, и я купила его. Теперь дело за летчиком. Мне, конечно, нужен самый лучший, я признаю только первоклассные вещи.

— Спасибо, мисс. Будь я свободен...

— Я договорилась с вашим правительством: вас отпустят. Конечно, если вы согласны.

— Готов хоть сегодня начать полеты! — пылко сказал Рийсер-Ларсен.

— В таком случае, закажите еще какао, мы скрепим наш союз...

...По льду, оскальзываясь, перебегает один из красинцев с охотничьим ружьем. Неподалеку недвижно стоит «Красин». Из труб сочится белесый дымок. Вмерзший в лед ледокол похож на холодный утюг. Выстрел. Тюлень не спеша поворачивает

к охотнику маленькую голову и, словно из вежливости, ныряет в прорубь. Охотник бежит дальше. Снова неметкий выстрел, снова тихий всплеск воды, принявшей гладкое тело тюленя.

Тюлень проскользнул подо льдом к соседней полынье и замер от удивления: в зеленоватой воде двигались странные существа, не похожие ни на одного обитателя здешних малонаселенных мест: не рыбы, не тюлени, не моржи, не белые медведи. Выстрел уже пробудил безотчетный страх в тюленьем сердце, он почел за лучшее убраться восвояси.

Водолазы обследуют рулевое управление и винты ледокола. Один из них поманил тяжелой десницей другого, тот неуклюже приблизился: правая лопасть руля была снесена начисто. Водолазы еще поползали вокруг искалеченного рулевого управления и дернули сигнальные веревки.

На корме «Красина» — помощники капитана, боцман, матросы. Все с нетерпением смотрят на воду. Но вот будто закипела, вспенилась ледяная вода, появилась голова в круглом шлеме, затем вторая. Водолазов подняли на корму, сняли с них шлемы. Это были мастер подводных глубин Филиппов и старпом Пономарев.

— Все в точности! — были первые слова Пономарева.— Правой лопасти как не бывало!

— Вот человек! — с досадой, но и с легким восхищением, сказал водолаз Филиппов.— Пока сам руками не потрогает, никому веры не даст.

— Верю всякому зверю: волку, ежу, а тебе погожу! — невесело отшутился Пономарев и вдруг побледнел.— С непривычки, однако, трудновато!

Судовой фельдшер поднес водолазам по мензурке спирта. Филиппов истово принял свою порцию, а Пономарев отказался:

— Ну его, только башку туманит!..

...В кочегарке, у топок, не требующих сейчас особого внимания, идет перекур, сопровождаемый вялым трепом.

— Кто скажет, долго мы тут еще загорать будем? — вопрос задал в никуда кочегар Балясный. На широкой голой груди двухцветная — синь с розовым — наколка изображала сисястую русалку, держащую в поднятых руках, словно лозунг, скорбное признание: «У меня нет счастья в жизни». Под хвостом русалки была надпись: «Не забуду лета 1927 года». И диковато выглядел на этой фреске серебряный нательный крестик.

— Леший его знает,— отозвался кто-то,— говорят, руль вдребезги!..

— А кто скажет мне другое: на кой хрен нам все это нужно?

— Чего «нужно»? — поинтересовался Филиппов.

— Фашистов спасать...

— А еще верующий! — Филиппов схватил Балясного за грязноватый бархатный шнурок, на котором висел крестик.— В святом писании чего сказано? Возлюби ближнего своего, аки самого себя.

— Руки прочь! — Балясный ударом кулака отбросил руку Филиппова.— В священном писании не сказано, что фашисты — мои ближние. Я — пролетарский человек!

— В самую точку! — восхищенно воскликнул молоденький кочегарик.

— Ты — пролетарский человек?..— взвился Филиппов.— Тебя за пьянство с «Седова» списали, а Эгги сдуру подобрал. От тебя сивухой и ладаном несет. Вишь

ты, фашистов он не хочет спасать! А если бы ты, падло, в море загибался, стал бы ты у своих спасителей анкету спрашивать? Мол, какой вы нации, вероисповедания, партийной принадлежности?.. И если что не так, ты, может, лучше бы утоп?

— Да! — нахально сказал Балясный.—Я лучше бы утоп!

— Ну и дурак! — расстроился Филиппов.

— Зря ругаешься, Филиппов,— вмешался молчавший до этого старый кочегар Косенков.— Тут надо по человечеству рассудить. Почем мы знаем, кто из них фашист, а кто нет? И нешто мы фашистов спасаем? Людей... таких же людей, как мы сами, у которых жены, отцы с матерями, пацанье... И если мы их не спасем, сколько же семей засиротятся!..

— В самую точку! — с прежним энтузиазмом одобрил кочегарик.

— И я о том же говорил,— заметил Филиппов,— только выразить не мог.

— Плачу и рыдаю, — насмешливо сказал Балясный,— но, может, хватит травить баланду? Никого мы не спасаем, просто болтаемся, как дерьмо в проруби!

— На этот раз согласен с тобой, божий человек! — сказал Филиппов. Он со злобой схватил робу, накинул на голое тело и кинулся к винтовой лестнице.

— Ты куда? — крикнул вдогон Косенков.

— Поговорить кое с кем по душам!..— отозвался Филиппов.

— Поговорил один такой! — плюнул Балясный...

...На палубе Филиппову преградили дорогу летчики, выгружавшие на лед «юнкерс». Хотя им помогали многие члены команды, дело не больно спорилось. Пришлось Филиппову тоже приложить свою силу. Он подставил могучее плечо под самолетную плоскость и тут обнаружил, что рядом с ним подвизается в роли грузчика старпом Пономарев.

— Р-раз-два, взяли!..

— Долго еще загорать будем?—улучив миг тишины, крикнул Филиппов старпому.

— Р-раз-два, взяли!..

— Капитан приболел! — отозвался старпом.

— Еще раз, взяли!..

— Знаем, как он приболел!.. Нас за такие болезни с волчьим билетом на берег списывают!..

— Сдурел? — крикнул Пономарев.

— Еще р-раз — взяли!..

— Нельзя так, Акимыч...

Пономарев вылез из-под крыла, подошел к Филиппову.

— Анархию разводишь?

— Я дело говорю,— твердо ответил кочегар.— Сам знаешь, мы себя не жалели... по две вахты вкалывали. А для чего? Чтоб наш труд, нашу силу в гальюн сбросили?.. Почему стоим, я тебя спрашиваю? — произнес он с подавленной яростью.

Пономарев задумчиво поглядел на кочегара.

— Ладно, Филиппов... ступай...

И сам быстро покинул палубу.

...Пономарев долго стучался в запертую изнутри дверь каюты.

— Это я — Акимыч,— шептал он в замочную скважину.

Наконец дверь распахнулась, едва не сбив Пономарева с ног. Длинный, неприбранный, с опухшим лицом и воспаленными от бессоницы глазами капитан Эгги мрачно уставился на старпома.

— Надо двигаться вперед, капитан,— спокойно сказал Пономарев.

— Ты соображаешь, что говоришь? Руль полетел к свиньям собачьим! — с сильным акцентом проговорил Эгги.

— Руль, что говорить, важная деталь, да ведь можно править машинами,— пожал плечами Пономарев.

Эгги словно не расслышал. Прикрыв веки, он сказал пустым голосом:

— Я провалил экспедицию и пойду под суд. Пусть Самойлович сообщит правительственной комиссии, что задание не выполнено.

— Брось чепуховину городить! Хочешь, я тебе скажу, чего ты скиксовал? — Эгги молча раскачивался на длинных ногах.— Ты перегорел на старте. За три дня подготовить «Красин» к выходу было невозможно, и за неделю, и за декаду тоже невозможно. Ты сделал это за четыре дня. Чудо? Да, а за чудеса надо расплачиваться.

— Я пойду под суд,— с мрачным удовлетворением сказал Эгги.

С неожиданной силой Пономарев толкнул Эгги на койку.

— Ложись, спи... Долго спи, пока всю дурь из головы не выспишь... Тогда поговорим,— произнес он решительно и вышел из каюты...

...Когда Пономарев вновь оказался на палубе все красинцы, задрав головы, наблюдали за первым, пробным полетом Чухновского. Сильная машина, упруго набрав высоту, стала выписывать круги над льдиной. И никто не понял вначале, какая стряслась беда, когда неторопливо, словно это тоже входило в расчеты летного экипажа, правая лыжа стала перпендикулярно земле.

Пономарев подбежал к Самойловичу.

— Им сообщили?..

— Они не держат связи...

Большая светлая птица резвилась в воздухе, не ведая о своей смертельной ране.

Самолет сделал круг и стал снижаться, Чухновский пошел на посадку. Кто-то отвернулся, кто-то закрыл лицо руками, заплакал молоденький матросик. А затем раздался крик ужаса: с лыжами на плече Люба, оступаясь, падая, вновь вскакивая, бежала навстречу идущему на посадку самолету.

— Что она делает?.. Сумасшедшая!..

— Умница она! — вскричал Пономарев и сорвался с места. Но второй бортмеханик Федоров уже тащил запасную лыжу «юнкерса». Пономарев пришел ему на помощь.

Люба едва успела положить лыжи на лед, как Федоров и Пономарев кинули рядом свою тяжелую ношу.

На «юнкерсе» поняли эту предметную сигнализацию. Круг за кругом делал самолет примериваясь к посадке, а затем плавно пошел вниз. Чухновский сажал самолет не прямо, а с наклоном на левую лыжу, он даже не побоялся слегка царапнуть крылом по насту. Когда под здоровой лыжей оказался упор, то и правая лыжа коснулась льда и приняла нормальное положение. Самолет подрулил к ледоколу и стал.

Вся команда «Красина» высыпала на лед, окружила летчиков.

— Кому мы обязаны?..— с обычной, чуть смущенной вежливостью спросил Чухновский.

Люди расступились, и летчики увидели девочку. Эта девочка училась на разных курсах и ни один не кончила, бралась за разные дела и ничего толком не сделала, она даже не очень чисто стирала и не очень хорошо мыла посуду, но в одном была она искусна: умела мечтать, и это одарило ее подвигом.

Чухновский шагнул к Любе, взял ее тоненькую руку и почтительно поцеловал. А затем по всей форме доложил Самойловичу:

— Товарищ начальник экспедиции, по исправлении лыжи мы готовы начать поиски!

Самойлович только кивнул, говорить он не мог...

...Кабина летящего самолета. На месте наблюдателя — Лундборг. Его взрослое рыжей щетиной лицо исполнено покоя и расслабленности. За штурвалом — Шиберг. Наклонившись вперед, Лундборг говорит тепло:

— Как я тебе благодарен! Ты даже представить себе не можешь, как я тебе благодарен!

Шиберг что-то бормочет и напряженно вглядывается в простирающийся перед ним небесный ландшафт.

— Ты знаешь, я не робкого десятка. Но я с ума сходил. Мне все время мерещился «Красин».

— Ну и что? — тускло спросил Шиберг.

— Ты же знаешь мои обстоятельства,— обиделся Лундборг.— Я не хочу, чтоб меня повесили.

— А тебе с «Красина» пришла телеграмма. Поздравляют со спасением Нобиле.

— Что-о?

— Поздравляют славным подвигом... крепко жмут руку... мысленно вместе!..— телеграфно орет против ветра Шиберг.

— Черт! — помрачнев, сказал Лундборг.— Значит, не стоило паниковать? Дьявол, зря испортил о себе впечатление...

...Цаппи и Мариано тщетно кричали, размахивали руками, пытаясь привлечь внимание шведских летчиков. Самолет скрылся в серой наволочи. Цаппи погрозил кулаком пустынному небу и зашагал вперед. Мариано пополз следом за ним. Идти он уже не мог, обмороженная нога волочилась, как мертвая. Он цеплялся руками за неровности ледяной поверхности, перетягивая свое обхудавшее и все же большое, тяжелое тело из шага в шаг.

— Филиппо, погоди! Мне не угнаться за тобой! — Лицо его кажется обглоданным, щеки провалились, торчат скулы и нос, обтянутые тонкой, непрочной кожей.

Цаппи остановился. В отличие от своего друга он сохранил форму. Он, правда, похудел, но отнюдь не выглядит изможденным, только в глазах возник нехороший блеск одержимости.

— Удивляюсь твоему эгоизму! Ты думаешь только о себе, Адальберто. Тебе наплевать, что наши несчастные товарищи ждут помощи!

— Неправда, я все время помню о них. Но ты же видишь, в каком я состоянии, Филиппо... я всегда был тебе преданным другом, не бросай меня, Филиппо!..

Цаппи растроган.

— Зачем, господи, ты отморозил ногу?!..

— Слушай, возьми мою куртку. Правда... Мне она только мешает. — Мариано с трудом содрал с себя меховую куртку.

Цаппи натянул ее поверх двух курток: собственной и Мальмгрена.

Они продолжают путь. Теперь на Цаппи надето так много, что он сам едва передвигает ноги, во всяком случае, Мариано, которому отчаяние придало силы, ползет за ним, почти не отставая.

На пути их встают торосы. Мариано пытается вползти на ледяной валун, но срывается и соскальзывает вниз.

— Филиппо!.. Филиппо!.. — кричит он в отчаянии.

И снова Цаппи пришел на зов товарища.

— Ну чего тебе еще?

— Послушай, Филиппо, — тяжело дыша, заговорил Мариано,— ты сильный, выносливый человек, ты должен выжить... по праву должен... Но если ты бросишь меня, ты погибнешь... погибнешь от голода. Потерпи немного, я скоро умру и ты будешь питаться моим телом. Ты не думай, что я худой... тебе хватит надолго. А за это время прилетит самолет. Вот увидишь, прилетит!..

Цаппи подошел и опустился на сугроб рядом с Мариано.

— Не будем сейчас об этом! — сказал он великодушно.— Знаешь, у меня тоже мелькнула счастливая мысль. Я понял, почему нас не узнают с воздуха. Они думают, что нас трое, и две фигуры не привлекают внимания.

— Возможно, ты прав... даже наверняка прав.

— Мы вот что сделаем, давай расстелим твои меховые брюки на снегу. Сверху будет казаться, что человек лежит. И нас станет трое!

— Но, Филиппо! Разве смогу я ползти в тонких суконных брючках? По-моему, ты мог бы расстаться с одной из двух пар...

— Это низко! — вскричал Цаппи.— То ты предлагаешь мне питаться твоим телом, то жалеешь пару штанов! Всякий другой на моем месте давно бросил бы тебя. А я рискую собственной жизнью, нарушаю воинский долг, требующий, чтобы я спешил за помощью, и в благодарность ты готов удавиться из-за пары старых брюк!

Руки Мариано неуверенно тянутся к брючному ремню.

— А ведь помимо всего ими можно ловить чаек, жирных, тяжеленьких, припахивающих рыбой чаек! — захлебывается Цаппи с опасноватым блеском в глазах.— Штаны — замечательная ловушка, самая лучшая ловушка в мире!..

Мариано покоряется, стаскивает с себя брюки. И почти сразу слышится гул самолета.

— Господи, неужели швед нас все-таки заметил? — обмирающим шепотом произнес Мариано.

Цаппи поспешно расстелил на льду брюки Мариано.— Самолет вынырнул из облаков и пошел прямо на льдину.

— Двигайся, Мариано, двигайся!.. Они должны нас заметить!.. Они обязаны нас заметить!..

Цаппи прыгает, размахивает руками, орет, как безумный. Мариано из последних сил машет руками. Самолет проносится над льдиной, на его крыльях горят красные звезды.

Самолет делает несколько кругов, затем, покачав крыльями, чтоб потерпевшие знали: их видят, — уносится прочь...

...Самолет Чухновского.

— Их трое,— говорит Шелагин.— Это группа Мальмгрена...

— Да,— растроганно подхватил Чухновский,— друзья, мы нашли их!..—

— А если попытаться сесть? — азартно предложил второй пилот Страубе.

— Верная гибель,— хладнокровно заметил Алексеев.— Но почему мы не сбросили продовольствие?

— Сытость также убивает, как голод,— отозвался Чухновский.— Из троих только один держался на ногах — крайнее истощение. Пусть уж их накормят на «Красине» по всем правилам медицины.—И с ноткой торжественности добавил.—Передайте Самойловичу координаты Мальмгрена.

В то время как Алексеев передавал на корабль радостное сообщение, Чухновский пытался вывести самолет из тумана. Это ему не удавалось: непроницаемый полог задернул ледяную броню океана.

— Координаты приняты,— доложил Алексеев.— Поздравляют с успехом, обнимают, целуют...

— Какая у них видимость?

— Видимость плохая, на льду разложены костры,— ответил Алексеев.— Предлагают немедленно вернуться.

Самолет закутало в туман, как елочную игрушку в вату, полет происходит вслепую.

— Сообщите: пока у нас есть горючее, будем продолжать поиски Амундсена и Алессандрини...

На какой-то миг из тумана проглянули льды, черная широкая полынья, и вновь все исчезло в молочной мути.

Самолет по-прежнему шел в густом тумане, но порой в этом тумане возникали словно бы глубокие колодцы. И Страубе углядел на дне такого вот колодца алую точечку.

— Красная палатка! — вскричал он с волнением.— Словно капелька крови!..

— Подтвердите координаты красной палатки,— сказал Чухновский летнабу.

— Горючее на исходе,— заметил Страубе.

— Черт бы побрал прожорливость этих моторов! — в сердцах сказал Чухновский.— Где мы находимся?

— В районе Семи островов.

— Постараемся дотянуть до базы...

Но берег возник из тумана так внезапно и так близко, что от него уж не уйти было в высоту. Да и не на чем — горючее кончилось.

И все же Чухновский попытался поднять самолет. Мотор задыхался, поглощая последние капли бензина. Затем начались перебои, машина рывками теряла высоту.

— Сообщите, идем на посадку в районе Семи островов...

Все ближе шипы торосов, острые, как акульи зубы. Сесть здесь — это значит наколоть самолет на один из шипов, словно бабочку на булавку. Но летчик высмотрел чистый просвет между торосами, очень узкий, очень короткий, и со снайперской меткостью вогнал туда самолет. Большому и сильному «юнкерсу» требовалась поса-

дочная дорожка куда длиннее. Толчок, удар, треск, снова удар. Враз отлетели оба винта, лопнуло шасси.

Еще не улегся снежный вихрь, как на землю спрыгнул Страубе. Он набрал в горсть снега и приложил к разбитому в кровь лицу. Снег, словно вата, пропитался кровью. Страубе стряхнул красные комочки, затем прижался лицом к облепленному снегом ледяному сталагмиту.

Алексеев и Шелагин вытащили из кабины потерявшего сознание Чухновского; шлем упал с окровавленной головы, глаза закрыты.

— Григорьич!..— кинулся к нему Страубе.— Григорьич!..— губы его дрожали.

Чухновский чуть приподнял веки, хотел улыбнуться Страубе, но рот его покривился гримасой боли. Шелагин достал индивидуальный пакет и стал бинтовать ему голову. В это время Алексеев успел вытащить из самолета рацию и питание.

— Дышит!..— удовлетворенно сказал он через некоторое время.

Страубе поспешил к нему.

— Только бы нас услышали!..

— «Красин»!.. «Красин»!.. Я Алексеев... Я Алексеев... Совершили вынужденную посадку в районе Семи островов... Самолет разбит... Чухновский ранен... Необходимо...

— Стойте!..— послышался слабый голос Чухновского.— За нами потом... когда снимут группу Мальмгрена...

...Льдина, на которой находились Цаппи и Мариано, уменьшалась на глазах. От нее отваливались целые куски, вода протачивала ее истончившееся тело. Мариано уже не двигался, он лежал, словно в ванне, в глубокой проталине. Цаппи пытался идти, но последнее разочарование, вызванное внезапным исчезновением самолета, надломило даже его недюжинные силы. Он едва передвигал ноги, то и дело останавливаясь и словно собирая всего себя для очередного шага.

Льдина раскололась у самых его ног, он едва успел отскочить. С шипением поедая сухой снег, вода устремилась к Цаппи. Он перевалился через ледяной гребень и заковылял назад к Мариано.

Едва Цаппи опустился возле друга, как чудовищный вой разорвал ледяное безмолвие. В этом вое было что-то апокалипсическое, он предвещал конец света.

— Мариано, ты слышишь?

Веки Мариано дрогнули.

— Бог наказывает нас за Мальмгрена,— произнес он спекшимися губами.

— Бог или дьявол — мне наплевать! — в ярости вскричал Цаппи.— Меня не запугаешь!..

— Не богохульствуй, Филиппо... Это возмездие...

— Молчи! Я не из тех, кто подыхает раньше смерти!..

Отчаяние и злоба придали ему силу, Цаппи вскочил на ноги и двинулся вперед. Вой повторился, истошный, оглушительный, сводящий с ума. Цаппи казалось, что он во власти галлюцинаций: в молочном, просквоженном солнечными лучами тумане вычернился гигантский силуэт корабля. Этот призрачный корабль приближался, надвигался, вырастал выше неба, и Цаппи невольно отступил. Когда замолкал вой, слышался треск рушащихся под тяжестью корабля льдов. Он был страшен и грозен, как гнев господен; надорванные нервы Цаппи не выдержали, он опустился на колени

и стал креститься худой, грязной рукой. А затем в глазах его зажглась безумная радость. Он увидел на борту корабля-призрака его простое имя «Красин». И Цаппи, земной, практический человек, мгновенно понял, что перед ним не мираж, а явь.

— Адальберто!.. Адальберто!.. Это «Красин», русский ледокол! Он идет за нами!.. Очнись, Адальберто!..

Цаппи выхватил из рюкзака флажки и пустую консервную банку. Эту банку он подсунул под руку Мариано, а сам кинулся навстречу кораблю, размахивая флажками. И тут маленькая льдина под напором других льдин, расталкиваемых «Красиным» закачалась и сильно накренилась, грозя перевернуться. Цаппи дико закричал и метнулся назад.

На «Красине» поняли, чем грозит дальнейшее продвижение, и Пономарев скомандовал: «Стоп!» С молниеносной быстротой был скинут трап, красинцы устремились на льдину.

Они увидели человека: казавшегося непомерно толстым из-за множества одежд и одеял, намотанных на него. Он стоял на ледяной глыбе с поднятыми руками, и в каждой было по флажку из грязного брезента.

Другой человек, полуодетый, лежал у подножия глыбы, в углублении, полном талой воды. Белое, в синеву лицо его, напоминавшее гипсовую маску, казалось мертвым, но правая рука мерно подымалась и опускалась, ударяя в днище железной банки. В дырах суконных брюк белели отмороженные колени, из рваных мокрых носков торчали почерневшие пальцы.

Самойлович первым подбежал к потерпевшим.

— Вы Мальмгрен? — обратился он к человеку с флажками.

— Я капитан ди корветто Цаппи.

— Вы Мальмгрен? — кинулся Самойлович к лежащему.

Тот не ответил, лишь рука его снова поднялась и ударила в банку.

— Это капитан ди корветто Мариано,— сказал Цаппи.

— Где же Мальмгрен?

— Он там,— Цаппи указал на лед.

— Наш летчик видел троих.

— Третьего не было... Это брюки.

Целой оравой подбежали корреспонденты.

— Вы Мальмгрен? — накинулись они на Цаппи.

— Я Цаппи!.. Цаппи!.. А он Мариано!..

Подошел старпом Пономарев.

— Доктор Мальмгрен? — обратился он к Цаппи, широко улыбаясь.

— Опять Мальмгрен!.. Почему все Мальмгрен и Мальмгрен? — взвился Цаппи.— Мальмгрена нет, ему капут! Я Цаппи, Цаппи, Филиппо Цаппи! — и он побежал к ледоколу.

Его настигли, взяли под руки, он вырвался и пошел сам. Навстречу ему пробежали люди с носилками.

Цаппи поднялся по трапу, лихорадочно оглядел столпившихся на палубе людей и почему-то задержался взглядом на чумазом лице старшего кочегара Филиппова. Цаппи шагнул к нему, рухнул на колени, и прежде чем кочегар успел помешать, поцеловал ему руку.

Судовой фельдшер поднял Цаппи и оттащил от смущенного кочегара. Раздирая пальцами свой и без того широченный рот, Цаппи кричал: «Кушать! Кушать!» Фельдшер и Люба Воронцова взяли его под руки и повели в санчасть. На борт подняли носилки с Мариано.

С тоскливым недоумением разглядывая свою удостоенную поцелуя руку, кочегар Филиппов жаловался своему однофамильцу водолазу.

— И за что, спрашивается, осрамил? Ведь теперь от ребят прохода не будет...

— Команда, по местам! — звучит голос Пономарева...

...Те могучие силы природы, которые уничтожили льдину Цаппи и Мариано, неукротимо разрушают и ледяной массив вокруг красной палатки. Прежде ровное и чистое ледяное поле сейчас изрезано во всех направлениях глубокими трещинами. К привычным стихиям, угрожавшим обитателям ледового лагеря, прибавилась новая, самая гибельная — вода.

Все обитатели красной палатки сгрудились вокруг рации.

— Чухновский потерпел аварию,— передал Биаджи последнее сообщение с «Красина».

— Это конец!..— тонкие губы Вильери дернулись в усмешке.— Русские пойдут на выручку своему летчику.

— А потом — за нами !— вскричал Чечиони.

— Очевидно, вы можете ждать,— иронически сказал дрожащий от озноба Трояни.— Я лично не располагаю свободным временем!

— Почему? — наивно спросил механик.

— Неужели вы не понимаете, что происходит? Скоро на этом месте будет сплошная вода.

Апатия овладела людьми. Они сидели возле рации, прижавшись друг к другу, не для того, чтобы согреться, а чтобы чувствовать рядом с собой чью-то жизнь, биение чужого сердца. Лишь Биаджи с редкой стойкостью продолжал работать ключом.

— Как ваши глаза, Бегоунек? — спросил Вильери.

— Очень хорошо, резь прошла, я просто ничего не вижу.

— Сейчас даже лучше — не видеть,— заметил Трояни.

— Но я слышу,— тихо сказал Бегоунек,— этого достаточно...

Да, мир зловеще озвучился. Природа шумно, не стесняясь, творила свое страшное и безвинное дело. Воздух, недавно еще прозрачно тихий, налился резкими, грубыми звуками. С тяжелым уханьем валятся, кроша друг дружку, ледяные громады. Огромные куски откалываются от ледяных полей, силой давления их выталкивает наверх, в мановение ока выстраиваются и с грохотом падают хрустальные крепости. Их обвалы ускоряют разрушительную работу океана, солнца и ветра.

Все ближе подвигаются к потерпевшим кривые линии разломов. Порой треснувшая льдина как бы сохраняет свою цельность и очертания, порой в трещину мощно устремляется вода, размывая, разводя обломки. Но с тем же равнодушием, порожденным безнадежностью, глядят Вильери и его товарищи на черные щупальца, все ближе подступающие к ним.

Вдруг страшно закричал Чечиони. Всего несколько метров отделяло рацию от палатки, и по этой узкой полосе прошла черная щель.

— Палатка! — кричал Чечиони. — Наша палатка!..

— Бросьте, Чечиони, какая разница!..— устало сказал Трояни, кутаясь в одеяло.

Но великан не хотел примириться с потерей. Он вскочил и, опираясь на самодельный костыль, запрыгал по льду.

Льдины столкнулись, и Чечиони упал. Его костыль сломался, поврежденная нога вылетела из лубков. Он громко застонал. Бегоунек, растопырив руки, пошел на его голос, но ошибся направлением.

— Чечиони, где вы?..

Вильери приподнял Чечиони и оттащил назад.

— И охота вам, право!..— сказал он с досадой.

Чечиони плакал от боли и разочарования. Бегоунек, опустившись на четвереньки, полз назад к товарищам.

Красная палатка то приближалась, то отдалялась, она словно дразнила недавних своих жителей.

— «Красин» идет за нами! — закричал Биаджи.

— Вы чего-то путаете...— вяло сказал Вильери.— А как же Чухновский?

Радист оторопело глянул на него и затюкал ключом. Вскоре в наушниках послышался слабый треск.

— Я не ошибся,— взволнованно сказал Биаджи.— «Красин» идет за нами. Чухновский отказался от помощи, пока нас не спасут!..

Вильери вскочил, в его осунувшемся небритом лице вновь пробудилась сила жизни.

— Джузеппе, передайте, что мы ждем, что мы держимся... Но пусть торопятся, не то будет поздно...

Вильери разбежался и перепрыгнул на льдину, где стояла палатка. Он схватил ворох теплых вещей и стал швырять их товарищам. Порой одеяла и шкуры падали на край льдины и сваливались в воду, порой достигали цели. Трояни, в грязном, рваном одеяле, подбежал и стал подбирать вещи. А толстый, ослепший Бегоунек беспомощно топтался на месте, он еще не научился ориентироваться в своей темноте.

Вильери поднял ящик с продуктами и потащил его к краю льдины. Ящик был слишком тяжел, пришлось выбросить часть продуктов. Вильери с ящиком в руках перепрыгнул через щель, и красная палатка сразу стала отдаляться.

— О, черт! — охнул Биаджи и, будто от подледного толчка, отлетел в сторону. Лед вспучился под ним, а на том месте, где стояла рация, разверзлась полынья. И как-то очень спокойно, плавно, бесшумно рация погрузилась в полынью.

Не раздумывая, Биаджи кинулся в ледяную воду. Он нащупал рацию, попытался извлечь наружу, но в последний момент не удержал.

— Бросьте, сумасшедший!.. — заорал Вильери.

Он подбежал к Биаджи, протянул ему руку, но радист и внимания не обратил.

— Чечиони, помогите!

Корчась от боли, извиваясь, словно членистоногое, Чечиони пополз к полынье. Ему удалось дотянуться до Биаджи, но маленький радист вырвался и, потеряв опору, с головой ушел под воду...

То простое, таинственное и неотвратимое, что творилось сейчас в этой точке Ледовитого океана, набрало высшую силу. Ледяное поле умирало на глазах. Оно уже не было полем, трещины превратились в широкие промоины, от льдин отваливались громадные куски и ворочались в темной воде. Истончившийся лед стремительно

таял под действием воды и солнца, его малую толщу проточили бесчисленные полыньи. В одну из таких ям провалился Трояни. Слепой Бегоунек ринулся ему на помощь, сам оступился в воду, с неимоверным трудом вытащил на лед свое большое тело и за край одеяла стал втаскивать Трояни...

Над водой показалась голова Биаджи, видимо, он нашел упор и толкнулся вверх. В руках у него была рация.

— Брось!..— срывался с голоса Вильери.— Слышись, брось!.. Она все равно — ни к черту!..

Но Биаджи был тем солдатом, что не выпускает оружия даже из мертвых рук. Вильери содрал с него шапку и ухватил за волосы. Мокрые короткие волосы выскользнули из пальцев, и Биаджи вновь ушел под воду.

Чечиони погрузил руки в ледяное крошево, нашел радиста, рванул на себя, нехорошо закричав от собственной боли. Вновь возникла черная голова, плечи и верхняя часть туловища Биаджи, он по-прежнему прижимал к себе ящик рации, а глаза его были закрыты.

— Друзья!.. Друзья!.. Где вы?..— слышался трагический голос Бегоунека. Он кружился, словно слепая лошадь, оступаясь в полыньях, весь обросший льдом, беспомощный, жалкий и страшный.

Новая трещина разломила льдину, черно вспухла в ней и хлынула на лед вода океанских глубин...

...«Красин» спешит на выручку. Все на ледоколе напряжены до предела.

На пределе шуруют топки полуголые кочегары...

На пределе воля команды, извлекшей из ледокола предел его мощностей...

На пределе усталость радистов, их без конца теребят, а им давно уже никто не отзывается...

На капитанском мостике — бледный, подтянутый Эгги. На мачте — дозорные, палуба и борта запружены людьми, припавшими к биноклям. То одному, то другому кажется, что он обнаружил потерпевших. Этот счастливец начинает кричать, размахивать руками, все кидаются к нему, вперяют вдаль окуляры, но обнаруживают либо тюленей, либо моржей, либо медвежье семейство, либо просто игру света и тени.

Короткое разочарование, новый поиск, новая добрая вспышка, новое огорчение... И вдруг чей-то странно спокойный голос:

— Вон они!..

Все бинокли уставились в одном направлении. Красинцы видят небольшую льдину, хрупкую и непрочную в громадности простора, а на ней недвижно распростертые фигуры четырех людей. Пятый — его видно со спины — застыл в сидячем положении. Когда-то, так вот лежало девять человек из состава экипажа «Италии», а десятый, мертвый, сидел на валуне. Но у красинцев, естественно, не могло быть подобной ассоциации. Они глядели в молчаливом ужасе на этих пятерых, и каждого томило предчувствие, что помощь запоздала.

В молчании подходит ледокол к льдине.

— Он движется!.. Глядите — движется!..— прозвенел голос Любы.

В кругах бинокля видно, что сидящий человек равномерно подымает и опускает руку. А еще через некоторое время не осталось сомнений, что человек этот безотчетно тюкает ключом мертвой рации.

— Это Биаджи!.. Радист Биаджи!..

И тут «Красин» заревел. Распростертые на льду фигуры зашевелились. Люди приподнимались, цепляясь друг за дружку, пытались встать. У них не осталось сил, они оскальзывались, падали, снова подымались, им хотелось стоя встретить спасителей. И они добились своего. Приваливаясь друг к другу, в товарище находя опору, они стали в рост на ледяном своем островке.

И все на корабле, начиная с маленькой Любы, у которой глаза на мокром месте, кончая невозмутимым капитаном Эгги, заплакали, не от жалости или умиления — от светлого чувства человеческого братства...

Подняв на Пономарева мокрое лицо, Люба сказала:

— Надо, наверное, всегда так жить, как будто кого-то спасаешь...

Пономарев понял и положил ей на голову большую, добрую руку...

...В Нью-Олесунде в своей комнате томится мисс Бойд. Пепельницы полны окурков, которые натыканы также в цветные горшки, фарфоровые вазочки и раковины, изобильно украшающие комнату. В воздухе реет сизый дым.

Мисс Бойд только что осушила очередной стаканчик виски, щеки ее зарумянились ярче обычного, глаза заблестели, только рот по-прежнему печален. Мисс Бойд закружилась по комнате, напевая венский вальс, тот самый вальс, что играл Амундсен, когда к нему приходил прощаться Финн Мальмгрен. И вдруг, как подкошенная, упала в кресло.

Перед ней на ночном столике — большая фотография, вставленная в рамке, похожую на оклад; из мехового капюшона глядит спокойное, суровое лицо Руаля Амундсена. Глаза мисс Бойд затуманились, и она нисколько не удивилась и совсем не испугалась, когда в темном углу комнаты обрисовалась фигура человека в малице с капюшоном, надвинутым на голову. Мисс Бойд заговорила тихо, с невыразимой нежностью:

— Вот вы и пришли, Руаль... Я столько лет ждала этой встречи. Я видела вас часто... во сне, в грезах наяву, со дна бокала всплывало ваше прекрасное лицо... Я люблю вас, Руаль... Я полюбила вас девочкой, когда вы вернулись из своего первого плавания, и с тех пор храню вам верность... Люди считают, что я искалечила свою жизнь, но это неправда. Так хорошо и горько быть верной любимому, который даже не знает, что ты есть на белом свете. Почему вы молчите, Руаль?.. И почему вы явились мне? Лишь души умерших могут являться живым, или... Боже мой, я все поняла, все!..

Дух отступил, и тихий сумрак поглотил его.

Мисс Бойд заметалась по комнате. Она хватала чемоданы, швыряла в них первые попавшиеся под руку вещи, с ее губ срывалось, словно в бреду:

— Он погиб... погиб... Прочь отсюда, немедленно прочь!

— Можно? — в комнату вошел Рийсер-Ларсен.

— Не говорите ничего! — закричала мисс Бойд.— У вас лицо измазано неудачей!

— Вы правы,— задумчиво сказал Рийсер-Ларсен, — мне слишком долго везло, сейчас пришла расплата...

— Я уезжаю!.. Продолжать поиски бессмысленно! Его нет, нет!...

— Вы слишком рано отчаялись.

— Молчите! Если б у меня оставалась вера, я наняла бы целую эскадрилью, я бы всех заставила служить ему... Но его нет, нет!.. Уходите, мне не о чем с вами говорить!..

Рийсер-Ларсен повернулся и молча вышел.

Мисс Бойд с яростью отчаяния швыряет в чемодан свои вещи...

...В Кингс-Бее царит радостная кутерьма. Принарядившиеся жители Нью-Олесунда толпятся на берегу бухты. Здесь же снуют съехавшиеся со всего света корреспонденты. Усеяны нарядными пассажирами палубы океанского туристского парохода «Стелла Полярис», прибывшего сюда специально ради того, чтобы путешественники могли взглянуть на «Красина». Советский ледокол уже входит в бухту.

С «Читта ди Милано» спускают бот, чтобы принять на борт спасенных «Красиным» соотечественников и теперь уже единственного иностранца, доктора Бегоунека.

Из своей каюты, опираясь на костыль, сильно прихрамывая, вышел Умберто Нобиле. Его обхудавшее, бледное лицо гладко выбрито, пуговицы мундира начищены, брюки отутюжены, он тоже, как мог, принарядился для встречи с товарищами по несчастью.

Капитан Романья ди Манойя, расфранченный, как петух, преградил ему путь.

— Вам лучше оставаться в своей каюте, вы слишком слабы.

— Я прекрасно себя чувствую. И я должен лично поблагодарить красинцев.

— Я попрошу профессора Самойловича посетить вас в свободное время на «Читта ди Милано».

— Но мы должны немедля договориться о поисках группы Алессандрини!

— Это лишнее. Правительство считает, что все спасательные работы закончены. Группа Алессандрини погибла при взрыве оболочки.

— Это не более чем домысел! — возмущенно вскричал Нобиле.

Романья жестко усмехнулся.

— Вы так относитесь к мнению дуче?

— Скажите, что все это значит?

— А то, полковник, что вы достаточно облагодетельствовали людей, доверивших вам свои жизни. Отойдите в сторону. Праздник этой встречи не для вас. Вы вернетесь в свою каюту и будете находиться там, пока я не разрешу вам выйти. И мой совет: не носите этот мундир... во всяком случае, до суда.

Но Умберто Нобиле уже все понял в ту секунду, когда Романья назвал его «полковником». Он нашел в себе силы для презрительной усмешки.

— Странно, что у нас наказание предшествует следствию и суду!

— Напрасно обольщаетесь — это еще не наказание! — нагло сказал Романья.— И почаще вспоминайте слова Его святейшества: «Крест господен — тяжкая ноша!»

Нобиле повернулся и, хромая сильнее обычного, проковылял в свою каюту.

Он опустился на узкий диванчик, склонил голову на кожаную подушку и закрыл лицо руками. Странные видения возникли перед ним.

Вот он яростно доказывает что-то людям в мундирах, сидящим за длинным, высоким столом. Люди сидят, опустив головы, а потом враз обращают к нему свои лица; оказывается, у всех сидящих здесь тупо-высокомерное, родственное дуче лицо капитана Романьи ди Манойя. И вдруг один из носителей облика капитана Романьи бросился к Нобиле и грубо сорвал с него генеральские погоны... Это видение вытес-

няется другим: постаревший, полысевший, поседевший Нобиле в штатском костюме что-то говорит в микрофон, глаза его полны слез, а рот кривится болью и бессилием; и сразу иное видение: теперь он говорит с парламентской трибуны, а в ответ несутся бешеный свист и крики: «Долой!», «Позор!», беснуются правые, травя левого депутата; и без перехода — еще более постаревший Нобиле бьется своим бедным, тоже постаревшим голосом в недоверчивую душу толпы. Он застонал и открыл глаза.

— Оправдываться — вот мое будущее...— проговорил он вслух.

И тут к нему на колени прыгнула Титина. Она скрывалась под диваном, но сейчас, словно почуяв, как нуждается в участии ее хозяин, впервые после катастрофы сама пришла к нему.

— Маскотта,— слабо улыбнулся Нобиле и стал гладить собачку...

— Как поживаете, генерал? — раздался звучный голос.

Нобиле вздрогнул и обернулся. Занимая дверной проем своей могучей фигурой, стоял Рийсер-Ларсен.

— Ларсен... дорогой!..

Нобиле вскочил и, забыв о больной ноге, кинулся к нему. Летчик вовремя поддержал его. Они обнялись.

— Как же вас пустили ко мне? Ведь я — узник,— Нобиле горько усмехнулся.

— А я и спрашивать не стал. Как ваше здоровье, генерал?

— Уже не генерал, меня разжаловали.

— В моих глазах вас никто не может разжаловать.

— Они сделали куда худшее — запретили искать группу Алессандрини!

— Не отчаивайтесь, генерал, надо верить и ждать, верить и ждать. Я до печенок убежден, что все пропавшие найдутся.

— Так почему же вы так печальны? — Нобиле пытливо вглядывается в лицо Ларсена.— Что с вами, Ларсен? Вы такой красивый, знаменитый, смелый, счастливый в каждом деле...

— Нет, удача разминулась со мной. Меня бросила невеста. Не дождалась моего возвращения. Не все норвежки — Сольвейг. Она вышла замуж за оптового торговца. У него два неоспоримых преимущества передо мной: он прочно прикован к земле и никого не спасает. Мисс Бойд, вы, конечно, слышали о ней, предала меня. Ни с того ни с сего собрала чемоданы и — удрала. Она почему-то уверилась, что Амундсен погиб. А я не верю!..

— И я не верю,— тихо сказал Нобиле.— Бог не допустит...

— Бог и сам дьявол не допустят, чтоб в живых оставались такие мерзавцы, как Цаппи, ничтожества, как Мариано, а Мальмгрены и Амундсены погибали! — с силой сказал Рийсер-Ларсен. Пусть мне изменят тысячи невест и пусть все старые девы мира поверят в его гибель, я буду искать его. Если правительство отнимет у меня мой летающий гроб, я буду искать его на собаках, на лыжах, на карачках!..

Нобиле с чувством пожал ему руку.

— Вы правы: надо верить и ждать!..— Он достал бутылку коньяку и наполнил две рюмки.

— Сколль! — торжественно произнес Рийсер-Ларсен норвежское застольное приветствие.

— Ах, как я люблю это доброе слово, как радостно мне слышать его от вас! — растроганно сказал Нобиле и встал.— За Амундсена!..

Они выпили.

— Как подумаешь сейчас, зачем была наша ссора с Амундсеном и все жестокости, что мы бросали друг другу,— с болью сказал Нобиле.— Почему прозрение приходит так поздно?.. Люди, люди, спасите ваши души. Спасите не на краю, не на последнем пределе, а когда все еще поправимо!..

Снаружи послышался громкий шум, крики. Нобиле выглянул в иллюминатор. Команда «Читта ди Милано» дружно приветствовала подошедший «Красин».

Нобиле видит, как сердечно прощаются спасенные со спасителями. Он видит обожженные морозом, обхудавшие, но чисто выбритые, веселые лица своих товарищей по красной палатке. Вот стройный, высокий Вильери в сером, очень идущем ему костюме и лихо заломленной кепке; вот улыбающийся и такой симпатичный Биаджи, вот Чечиони на новеньких костылях; вот добрый, толстый, трогательный Бегоунек в темных очках; вот маленький Трояни, тщетно старающийся казаться спокойным, ироничным. Мечется по палубе, обнимается с красинцами горбоносый — теперь навек зловещий — Цаппи, а на специальном кране спускают носилки с Мариано, и он слабо помахивает бледной рукой...

Поняв душевное состояние Нобиле, Рийсер-Ларсен ласково обнял его за плечи и покинул каюту.

Нобиле видит и красинцев, у аэронавта хорошее зрение: вот усатый Самойлович, они встречались в Гатчине, рядом с ним в кожаном шлеме пилота, верно, Борис Чухновский, какое у него милое, застенчивое лицо! Возле летчика — девушка с волосами цвета спелого ячменя, и еще летчики, офицеры, черномазые кочегары, матросы ледокола-спасителя...

У разжалованного генерала Нобиле такие сейчас глаза, что его пожалел бы даже злейший враг...

...По берегу Кингс-Бея бредет Рийсер-Ларсен. Он не видит, как некрупная, тугая волна выкатывает на отмель желтый бак с отчетливой надписью черными буквами: «Латам». Затем море. словно передумав, приподнимает бак и, слегка подкидывая, играя, уносит его прочь от берега...

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 16732 Подписано к печати 27/VII-66 г. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 9,5 (условных листов 15,49). Тираж 34 350 экз. Заказ 1200

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

НА ФЕСТИВАЛЕ В КАННЕ

Слева направо: Фрунзе Довлатян, Максим Штраух, Илона Кусьмерска, Сергей Юткевич

ИНДЕКС
70399

ПОДПИСЫВАЙТЕСЬ НА ЖУРНАЛЫ

Ежемесячный журнал «Техника кино и телевидения» — единственный отечественный научно-технический журнал, освещающий вопросы развития техники кинематографии и телевидения. Он публикует оригинальные статьи по всем отраслям кино- и телевизионной техники, статьи, посвященные повышению качества кино- и телевизионного изображения, материалы о достижениях космовидения;

описания изобретений и рационализаторских предложений, новых и усовершенствованных технологических процессов, описания новых кинопленок и магнитных носителей, технологии обработки черно-белых и цветных кинопленок;

информацию о новых приборах, аппаратуре и оборудовании, о работе научных и технических организаций в нашей стране и за рубежом;

обзоры достижений зарубежной кино- и телевизионной техники, рефераты отечественной и зарубежной литературы и патентов по кино- и телевизионной технике;

статьи и заметки по кинолюбительской технике, материалы стандартизации и нормализации.

Журнал рассчитан на широкий круг научных и инженерно-технических работников институтов, конструкторских бюро, лабораторий, студий, телецентров, кино- и телевизионной промышленности, работников кинофикации и кинопроката, любительских киностудий, студентов высших учебных заведений и техникумов.

Подписка на журнал принимается в пунктах подписки «Союзпечати», в отделениях связи, городских и районных узлах связи, почтамтах, а также общественными распространителями печати.

Подписная цена
на полгода — 4 р. 08 к.
на один квартал — 2 р. 04 к.

В РОЗНИЧНУЮ ПРОДАЖУ ЖУРНАЛ НЕ ПОСТУПАЕТ.

1967

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО"

Если вы хотите быть в курсе новостей работы киносети и кинопроката нашей страны, знать последние достижения советской и зарубежной кинопроекционной техники и киноискусства, подписывайтесь на ежемесячный журнал «Киномеханик» — орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР.

В новом году журнал будет глубже освещать вопросы экономики и организации, шире пропагандировать опыт лучших кинотеатров и киноустановок, контор и отделений кинопроката, регулярно помещать материалы о новых художественных, научно-популярных и документальных кинокартинах, печатать тематические подборки фильмов по различным отраслям знаний, публиковать различные справочные материалы, обсуждать проблемные вопросы деятельности киносети и кинопроката. В журнале вы найдете описание новых видов кинематографии и новой отечественной и зарубежной киноаппаратуры, статьи по эксплуатации и ремонту кинотехники, рационализации и изобретательству. Журнал будет разнообразно иллюстрироваться. На цветных вкладках публикуются кадры из лучших советских кадров.

Подписаться на журнал можно у общественных распространителей печати, в пунктах подписки «Союзпечати» по месту работы и учебы, в агентствах «Союзпечати», а также в любом почтамте и отделении связи.

В РОЗНИЧНУЮ ПРОДАЖУ ЖУРНАЛ НЕ ПОСТУПАЕТ.

Подписная цена на год — 3 р. 60 к.
на полгода — 1 р. 80 к.
на три мес. — 90 к.